

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume LI

April-May, 1959

Number 4

---

## OF TIME AND DOCTOR FAUSTUS

HEINZ POLITZER  
*Oberlin College*

By its Promethean character the Faust theme seems as if arising out of the "deep well of the past," the myth. Yet, because a "historical" Faust figure appeared in time and was subsequently reported upon in Spiess's Chapbook of 1587, the Faust theme is also deeply committed to the element of time. *Externally*, the figure began to change according to the epochs it reflected: from the indomitable lust for knowledge characteristic of its first appearance in the Renaissance, to the devaluation and parody of this desire in the twentieth century. *Internally*, time itself became a factor conditioning Faust's fate and determining his damnation or salvation. For time appears as a clause in his pact with the devil and where the time clause is omitted, as it is in Goethe's *Faust*, this is just as revealing and structurally important as its inclusion in the other versions. If there is a Faustian man, he is Faustian in his intimate interplay with eternity, and the life span he has wrung from it by means of his pact with the devil. Finally, there may even be possibly some interrelationship between *external time*, the *Zeitgeist* which shaped and reshaped the figure, and *internal time*, time as a motive and agent of Faust's career itself.

In Spiess's chapbook the time theme is stated simply and unambiguously; the pact with the devil is a trade agreement: twenty-four years of earthly power are to be paid for by eternal punishment. The exploits for which Faust has to pay so dearly are the time-hallowed tricks of professional magicians, like the change of a snow-covered garden into one fragrant with blossoms and fruit, or the transformation of human noses into grapes and back. Characteristically, most of these marvels are performed in space: Faust rises into interstellar space and plunges deep under the surface of the sea; and even the underworld from which he conjures up the shadow of Helen of Troy is conceived of as just another locale which happens to be situated below the ground. In his preparedness to trade universal space for eternal time the oldest Faust shows significant traits of a Renaissance man: the mysteries he sets out to explore are the mysteries of reality surrounding him; by its exhortative character the chapbook stresses time and again how real necromancy and black magic in general were for the age of Paracelsus and his like. Mephistopheles serves

Faust well, as the travelogue in the second part of the chapbook shows: from Turkey to England and from Cracow to Crete the inhabited world opens before him like a children's picture book. But although Faust himself is deaf to the eternity he has so easily forfeited, his chronicler is more alert to its menacing meaning. Starting with the seventeenth year squandered by Faust, the narrator keeps pointing to the sand which is running out in the hourglass: the nineteenth year, the twentieth, the twenty-second and the twenty-third are ticked off one after the other, until the last year arrives and with it D. Fausti descent into hell. But even the eternity of damnation appears to this Faust as a locale; in his lamentation he sees the condemned arranged in space according to their crimes and the degrees of their punishment; and when he cries for help in his despair, he uses spatial images like "shelter" (*Zuflucht*) or "abode" (*Aufenthalt*), and crowns them with the tragically parodistic outcry: "Where is my mighty fortress?" ("Wo ist meine feste Burg?").<sup>1</sup> Clearly, the Faust of the chapbook dies from an atrophy of his time sense; blinded by the wonders of the world, he has given up eternal bliss for the twenty-four years of a dominion predominantly in space.

Marlowe's Faust, like the Faust of the chapbook, begins as a *conquistador*, a conqueror of space. He is more specific than his predecessor in stating the reasons why he is willing to strike so unusual a bargain: subjugating the emperor and the princes of Germany, traversing the sea, joining Africa and Spain under his government, even building a bridge through the "moving air,"<sup>2</sup> is a geopolitical concept and air-strategic purpose of consequence still today; it is equally significant for the expansionist political dreams of Marlowe's own age. He would be able to cry like Goethe's Faust: "*Im Anfang war die Tat.*" Not until he has expanded his Ego to embrace and govern the better part of the known earth will Marlowe's hero agree to stop and reflect. Curiosity is his passion, the urge to attack and command the mark of his tragic nobility. It is he who stipulates the exact terms of the pact — the traditional "twenty-four years" (p. 236) — whereas the devil appears as discreet as Goethe's Mephistopheles. Ostensibly, he is practicing a shrewd trader's trick on his partner by luring him into a bargain the real stakes of which remain undisclosed. On a deeper level, however, it is the time sense, the awareness of "interior" time, in Marlowe's Mephistopheles which bids him to be silent. He is aware of what Faust has not yet come to realize: the discrepancy, as E. M. Butler has observed, between a "punishment in *eternity* for a sin committed in *time*."<sup>3</sup> This devil is very articulate about the nature of the punishment which he has undergone and is still undergoing; as if struck by awe he refuses to specify the day, *dies irae*, when Faust is to be compelled to suffer his, the devil's, own fate. Faust, on the other hand, remains insensitive to a warning which moves in time. True to the chap-

<sup>1</sup> H. W. Geissler, *Gestaltungen des Faust*, I (München, 1927), p. 122.

<sup>2</sup> A. H. Bullen, *The Works of Christopher Marlowe* (London, 1885), I, 227.

<sup>3</sup> *The Fortunes of Faust* (Cambridge University Press, 1952), p. 48.

book he crosses the skies and travels over the face of the earth. He too conjures up Helen of Troy in a scene which Marlowe, the brazen lover of contrasts, has placed even closer to Faust's final downfall than the original account. Still utterly blind to his impending ordeal, Faust plays here with the very words which are to decide his fate. He asks Helen to make him immortal with a kiss, and to redeem him by giving him his soul again. It is as if an inner voice would force him to use as a metaphor what soon will strike him as stark reality. Thus Marlowe achieves the effect of an ironic counterpoint when Faust woos sweet Helen with the rhetoric of a transported lover. The immortality he hopes to find in her arms, however, is nothing but secular fame, one of the incentives Renaissance history held in store for its heroes.

A few minutes of theatrical time later he is faced with the inexorable eternity of damnation. Only then is he able to waken to the full dimension of his sin, which is both temporal and eternal. Almost physically struck by the tolling of the bell, he expresses his conversion in fifty-nine lines, each of which represents one of the minutes still separating him from eternal damnation.

Ah Faustus,

Now hast thou but one bare hour to live,

And then thou must be damned perpetually. (p. 279)

"Time," Harry Levin comments upon these lines, "is the essence, and also the substance of the soliloquy. Its underlying contrast between eternity and transience is heavily enforced, in this distich, by a slow succession of monosyllables leading up to the rapid adverb, with the hypermetrical syllable 'perpetually.' Words of comparable significance — 'ever,' 'still,' 'forever,' 'everlasting,' . . . abound throughout."<sup>4</sup> Now he asks the "moving spheres of heaven" near which he himself has risen before, to stand still so that time may stop; forgetful of the mythical immortality for which he has yearned, he now implores nature to yield only one

Perpetual day, or let this hour be but

A year, a month, a week, a natural day

That Faustus may repent, and save his soul.

In a vision worthy of William Blake he sees Christ's blood streaming in the firmament; but this vision is interspersed with learned references to Ovid's *Elegies* and the metempsychosis of Pythagoras. The well-tempered composure of classical antiquity clashes here with the wildly baroque intensity of Marlowe's temperament. In the hour of his death this Faust surpasses his ancestor in the chapbook by waking up to the reality of time with which he had only gambled and boasted before:

. . . all beasts are happy,

For, when they die,

Their souls are soon dissolved in elements;

But mine must live, still to be plagued in Hell.

(pp. 279-282)

<sup>4</sup> *The Overreacher* (Harvard University Press, 1952), p. 128.

Thus, the final descent into Hell of Marlowe's Faust grows into a triumph of that "devouring time," which swings its scythe against life, love, and fame even in the most mundane of Shakespeare's sonnets. It reflects the shock which sixteenth century man experienced when he became aware of the metaphysical foundation and direction of time. Far transcending Marlowe's "personal" creed, the utter loneliness of his hero in this fateful hour, his yearning to destroy his individuality and burn his books, his contrition, which echoes Christ's words on the Mount of Olives, have the ring of absolute authenticity. They are, like Goethe's *Faust* in its entirety, "fragments of a great confession."

Yet Goethe allowed this confession, which bristles with tragic accents, to be crowned with the optimism of a rationally resigned reconciliation. Of course, he could not deviate from the tragic pattern implicit in the traditional Faust legend without changing the basic structure of the legend's plot. This he has done by rewriting the traditional terms of the pact and adjusting the whole structure of interior time to the new tendencies which he read into the material as he found it. The twenty-four years of Mephistopheles' service have been relinquished; instead, Faust proposes a complex and paradoxical scheme:

Werd ich zum Augenblicke sagen:  
Verweile doch! du bist so schön!  
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,  
Dann will ich gern zugrunde gehn!  
Dann mag die Totenglocke schallen,  
Dann bist du meines Dienstes frei,  
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,  
Es sei die Zeit für mich vorbei!

The scenes preceding the signing of the pact — Faust's long and heart-rending monologue, his encounter with the Earth-Spirit, his attempt at committing suicide, the Easter promenade before the city gate — have shown him as a scholar passionately devoted to search and research, a mind never satisfied and never-to-be-satisfied, an elemental force determined to penetrate the known world and to unveil the mystery behind it, a restless *perpetuum mobile* of investigation. The audience has been given to understand that Faust's thirst for knowledge will only be satisfied when his heart stops beating. So carefully has Goethe anchored Faust's characterization in this one trait of his personality that his hero at times appears to be a baroque allegory of human endeavor rather than a living and suffering individual. To stop him on this one-track pursuit of knowledge seems to be as impossible as to fulfil his wish to see

die Frucht, die fault, eh man sie bricht,  
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

In other words, Faust will admit his defeat only in the moment when he ceases to be himself. This negation of his innermost being is the price Faust offers in a pact which is less a pact than a wager, and less a wager than a challenge. Whereas Marlowe's Faust stumbles into destruction



blinded by *hybris* and insensitive to the dangers to which he exposes his soul, Goethe's hero confronts the devil with the paradox of his existence. Of course the drive which propels him from one adventure to the next is directed toward a sphere of ultimate peace. Very early he wishes that he could free himself from "the vapors of knowledge" (*Wissensqualm*) and "regain his health" in an unconscious union with nature. However, it is only the vapors of knowledge and not its pure flame which he denounces, and peace means for him nothing but the opportunity to gather new energies for renewed search and adventure. Thus we find him, after the Gretchen tragedy, trying to recover from his past deeds, "bedded on a flowery lawn, tired," but "restless," longing for sleep, not as a means to forget, but to recover his energies. Furthermore, Faust's innate restlessness has been acknowledged by God himself to be a basic trend of his — and all human — character. In the "Prologue in Heaven" the Lord has made special allowances for any mistakes which are inevitable in a creature as fervently devoted to striving as man in general and Faust in particular. Consequently, the odds in Faust's wager with the devil are heavily against Mephistopheles and the question seems to be how Faust's final redemption will be reconciled with his many sins rather than whether it will come to pass at all. As a theatrical device to answer this question Goethe has used the figure of Gretchen. It is she who had to bear the brunt of Faust's misdoings: seduced, betrayed, and forsaken in the hour of her death, she eventually translates his salvation into dramatic reality by forgiving him and initiating him into the inner glories of heaven. Within the development of Faust's character, however, it is his renunciation of magic and the direction of his perpetual drive towards social usefulness which allow him to anticipate a supreme moment of full satisfaction. Now he is a hundred years old, he is blind and thus severed from reality; but with his inner eye he is able to perceive a good and socially significant deed. He has a vision of vast spaces made subservient to his will, as if he were by Marlowe, not Goethe; yet he wishes for the world not to conquer and govern but to reclaim its derelict areas and socialize them. Here, the development of Faust's character most clearly reflects the development of external time. History has moved on radically: Marlowe's scene had as its backdrop the state of Europe before the Thirty Years' War, whereas much of the pathos in the new Faust's Utopia seems to have arisen out of Goethe's love and understanding of the New World.

The paradox upon which Faust staked his wager with the devil consisted in the seeming impossibility that man whose very nature is striving would, at one point, feel driven to desist from his innermost drive. Goethe has taken great pains not to destroy this paradox by trying to solve it. (A solved paradox all too easily withers and becomes a truism.) Rather he preserved it by shrouding Faust's last speech in irony and giving it as conditional a cadence as possible. The sound of digging spades has lured the blind man out of his palace; he imagines that the work of ir-

rigation is already under way, heralding his supreme moment of social usefulness — however, what he hears is only the sound of shovels preparing his grave at the behest of Mephistopheles. Moreover, he projects this moment into a future which might or might not come: "I would like," he says, "to see the people free" (and plays on the ambiguity of a blind man's use of the word "see"), "and if I should stand on free soil amidst a free nation, then it would be possible for me to stop, (knowing full well that I should not really stop), for the memory of me — '*die Spur von meinen Erdetagen*' — would move on through the centuries to come, and never perish." These words mean no more nor less than the complete change from Faust's search of historical fame in Marlowe, to a Utopianism which in itself defeats the notion of time. Moreover, the subjunctive mode in which Faust's anticipation of the supreme moment is couched, is neither present nor future. It lifts Faust's "surrender" out of the context of time so that no one but the devil can take it literally. Thus it corresponds to the absence of the time clause in his pact with the devil.

Yet time has not only disappeared from Faust's pact with Mephistopheles but from his dramatic career as a whole. This becomes evident from the absence of any unity of time as a means of organizing and defining the plot of the drama. Faust is an old man when the curtain first rises over his study; he is miraculously rejuvenated before he meets Gretchen, and after he has left her he lives to be a hundred years old. Before Faust conjures up Helen of Troy he has to transcend all space and time to visit the paradoxical realm of the Mothers. By doing so he leaves recorded history altogether behind and moves into pure nothingness, or visits, as Erich Fromm has suggested, a matriarchal layer of human societal development that lies before our patriarchal civilization.<sup>5</sup> Afterwards he enters classical antiquity in order to marry Helen in a symbolic union of the Nordic and Greek minds. Thus he crosses time, as if it were an ocean; plunges into its depth; and finally rises above it in the direction of infinity.

In other words, Goethe's *Faust* is an organic, not a contrived work. As far as possible, Goethe replaced the measured time of a work of art by the lived time of his own personal growth. Thus, Faust resembles the image Goethe once coined for himself, of the "magical oyster, swept over by strange waves," the creature given to the painfully slow production of beauty rather than to finding an ultimate truth. The final moral of the play is that a man who strives and toils is eligible for salvation. Does this brief and obvious message really warrant all the display Goethe seems to have needed to arrive at it? But it is this display, the *poem* itself, which counts in the final analysis, and not the maxim around which it evolves.

However, to call *Faust* a poem is not saying enough. For *Faust* is a profoundly musical work of art. Gretchen's songs accentuate her tragedy, and song-like poems and choruses are used everywhere to make up for the missing dramatic contour. For parts of the Helen episode Goethe himself contemplated an opera-like composition, and played with the idea of

<sup>5</sup> *The Forgotten Language* (New York, 1951), p. 196 ff.

entrusting it to Giacomo Meyerbeer, the Menotti, if not the Hammerstein, of his day. But also the inner structure of the work is essentially musical in that the element of time, patently absent as an overall device, is consistently employed within the individual sections of the play, as if it were the tempi of a symphonic movement. The majestic chords of the "Prologue in Heaven" resemble the slow opening of a French overture and are sharply contrasted with the consistently agitated forward thrust in the scenes until the Witches' Kitchen. The flow of time in the Gretchen tragedy is interrupted but once, by the morbidly scurrilous scherzo of the Romantic Walpurgisnight. Its counterpart, the Classical Walpurgisnight in Part Two, serves as a prelude to yet another autonomous unit, the Helen act. But the time that prevails here is mythical time, not to be counted by days, or months, or years: the rapid development of Faust's son, Euphorion — who moves within one single scene from birth to youth to death — shows how willing Goethe was to sacrifice all verisimilitude to the heroic and highly allegorical action of the episode. Again, the end of the tragedy follows a sustained time scheme all its own, to be concluded by the mystical finale of Faust's redemption. Yet this finale has an open ending: we are not shown the eternal bliss in which Faust arrives and settles, but only his ascension towards it. To his very end we see Faust moving on in what should be called a divine comedy rather than a human tragedy. Yet the infinity which embraces Faust here, does not begin with the angel choirs accompanying his redemption; it extends backward and has its roots in the conditional phrasing of his pact with Mephistopheles.

When Goethe abandoned the time clause in the devil's pact, he romanticized his *Faust* by making the hero's ultimate destiny dependent on the subjective interpretation given it by its author. Lenau, who published his *Faust* only four years after the second part of Goethe's *Faust* had appeared, omitted likewise any time limit in his hero's dealings with the devil. But being a poetic nihilist rather than a Romantic, Lenau doomed his Faust from the beginning to utter destruction. What this Faust demands and Mephisto grants in the philosophical harangue that has taken the place of the pact scene, is *veritas*. Yet it is this very truth which in the end appears as sheer delusion. Surveying the fate of man in his last monologue, Lenau's Faust is convinced of the nothingness hidden at its core; all his travails have only served to sharpen his sensitivity for the extreme void of human existence. At the bottom of his disillusionment this Faust conceives of himself as "a dimming of God's consciousness, a dream of God, a confused dream,"<sup>6</sup> an aphorism, possibly of Gnostic origin, which portentously anticipates Kafka's remark to Max Brod that "we are nihilistic thoughts arising in the mind of God."<sup>7</sup> True to this insight, Lenau's hero is willing to carry his despair — the despair of an

<sup>6</sup> *Lenaus Werke*, II (Berlin: Spemann, n.d.)=Deutsche National-Litteratur, 155. Bd., p. 202.

<sup>7</sup> Max Brod, *Franz Kafka, eine Biographie* (Prague, 1937), p. 95.

apostate mystic — to the extreme; he stabs himself by “dreaming the dagger into his heart” (p. 203). Thus he contradicts the transfiguration of Goethe’s *Faust*. Like many another example of poetic nihilism Lenau’s poem shows a surface resplendent with the colors of an iridescent decay while the center of this world does not hold any longer. And it may not be going too far to see in the pact scene, so patently missing here, the core of the Faustian universe, and in the time clause the cornerstone of its dramatic structure.

To a still higher degree than Goethe’s *Faust* the fleeting sequence of Lenau’s visions is a dramatic *poem*: the stage action is interspersed with balladesque narrations so that the voices and personalities of Faust and the narrator have become well-nigh indistinguishable from one another. Mephistopheles, too, has been given lines of desperate doubt which, at times, sound more Faustian than those of Faust himself. This internalization of the devil reaches its climax with Thomas Mann’s *Doctor Faustus* of 1947. But Mann goes beyond his romantic heritage by manipulating the relationship between Faust and the tempter so that he achieves a never-resolved ambiguity. For we would oversimplify and domesticate Mann’s devil by saying that he is always and under all circumstances a part of Faust’s psychological make-up. This devil is both within man *and* outside of him. He announces himself in various shapes before he materializes in the *tour de force* of Mann’s pact scene. But even during this dialogue he changes from one guise to the other and sneaks in many forms and figures into the later parts of the book to tempt and ridicule and finally claim his victim.

Yet in spite of the supreme relativity with which the Faust theme is treated here, we find the time clause re-introduced in the devil’s pact. The devil (not Faust, as in Marlowe) proposes the traditional twenty-four years: “Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, — und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel,”<sup>8</sup> for this devil is a sincere cynic. Against the open endings of the Romantic and post-Romantic Faust poems Thomas Mann sets in his novel a closed system in which the time limit is offered and accepted, and Faust’s damnation perfected again. Yet he uses the Faust legend, as James Joyce uses the myth of Ulysses, merely as the basic pattern of an intricate epic design. In his lecture, “Deutschland und die Deutschen” of 1945, Thomas Mann commented upon his master plan: “Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, i.e., musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, — das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewußtsein bestimmt, der Welt an ‘Tiefe’ überlegen zu sein.”<sup>9</sup> Goethe made ample use of the mystical potentialities offered him by the Faust figure; it fell to Thomas Mann to work out its abstract ones. The hero of his work

<sup>8</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Stockholm, 1947), p. 356.

<sup>9</sup> *Die Neue Rundschau*, October, 1945, p. 8.



answers well to the description Oswald Spengler has given of Faust in the last stage of his development: "intellect as the petrifact of extinct soul."<sup>10</sup> Furthermore, he is meant to be a representative of Germany, even in her decline under Adolf Hitler. As such Leverkühn paradoxically tries to regain and revive his soul by selling it to the devil. Both as a modern artist and an image of Nazi Germany he is bound to fail tragically. Thus Thomas Mann changes the Faust motif, equating his tragedy with that of the European artist of the twentieth century who sees his heritage exhausted and all possible paths already pursued. With the help of the devil he sets out to perform a breakthrough and achieve a work of art unheard of before. Appropriately enough, this breakthrough for which he has sold his soul finds its expression in the cantata, "The Lamentation of Doctor Faustus," which describes Faust's descent into hell. Here Leverkühn attempts to "take back" the epitome of all that is "good and noble," Beethoven's Ninth Symphony. Since he denies the aims of German idealism, he denies, implicitly, his venerable forebear, Goethe's *Faust*. Having once submitted to the twenty-four years of the devil's time, he seems to return now, although on a highly spiritualized level, to the demonology of darker ages. He himself falls prey to destruction; and the image of man is veiled by the twilight of an era threatened by the decline of humanity proper.

The symphonic form of Goethe's *Faust* poem was made possible by the omission of the twenty-four years clause from the devil's pact, which freed Faust's career from the fetters of chronology. By re-instituting the time limit as a fixed theme, Thomas Mann was able to create something like a multiple fugue on the theme of time. (Here it is noteworthy to recall the attention which Leverkühn, the musician, pays to the musical form of the fugue as well as the *double entendre* this form acquires by merging with the *O homo fuge* motif, which Mann borrowed from the chapbook.) Using this contrapuntal device, Mann was also able to find in the grimly prescribed time span of Adrian's life the frame and reference for another more ambiguous and more ambitious experiment in time. After all, Adrian was meant to represent twentieth century Germany. Thus he had to become the Faustian element in German history, both clumsy and haughty, tragic, tragically misled, and substituting musical inwardness for a political freedom Germany was never permitted to enjoy. To achieve this blend of divergent levels of meanings, Mann has Leverkühn's friend, Serenus Zeitblom, tell Adrian's story. Zeitblom begins his report — that is, Thomas Mann's novel — in April, 1943, when the fortunes of war began to turn against Hitler's armies; he ends it late in April, 1945, with the armies of the victorious allies standing on German soil and asking for surrender. Adrian's life, which began in 1885 and ended in 1940, is told in continuous reference to the history of Hitler's last two years and Germany's descent into Hell. The 55 years of Leverkühn's life are compressed into the actual two years Serenus re-

<sup>10</sup> E. F. Dakin, ed., *Today and Destiny* (New York, 1940), p. 26.



quires to tell his story. Moreover, exterior and interior time of the narration have been closely intertwined. Serenus, the fictitious narrator himself, reflects upon this contrapuntal relationship, adding, for good measure, a third: "Ich weiß nicht, warum diese doppelte Zeitrechnung meine Aufmerksamkeit fesselt, und weshalb es mich drängt, auf sie hinzuweisen: die persönliche und die sachliche, die Zeit, in der der Erzähler sich fortbewegt, und die, in welcher das Erzählte sich abspielt. Es ist dies eine ganz eigentümliche Verschränkung der Zeitläufe, dazu bestimmt übrigens, sich noch mit einem Dritten zu verbinden: nämlich der Zeit, die eines Tages der Leser sich zur geneigten Rezeption des Mitgeteilten nehmen wird, sodaß dieser es also mit einer dreifachen Zeitordnung zu tun hat: seiner eigenen, derjenigen des Chronisten und der historischen" (p. 388). These speculations, "as idle as they are agitating" to the chronicler's mind, occur precisely after his account of Leverkühn's acceptance of the devil's twenty-four years. "Historically," in the sense in which Zeitblom uses this word, they coincide with the German retreat from Odessa and the onslaught of the Allied air forces against the Fortress Europa, that is, the beginning of Hitler's end. Leverkühn's damnation and the ruin of Germany are thus shown as developments cogently derived from the one basic theme of the novel, the motif of the devil's pact which is introduced in its original form.

Yet Mann's experimentation with time does not yet end here. Leverkühn's life — and Germany's destiny — are reflected, complemented, interpreted, and commented upon by a close analysis of Adrian's compositions, which, of course, never existed in reality. They reflect Adrian in his music, Adrian's time in his life and work, and, in the final analysis, even the history of Thomas Mann and *his* achievements in those of Leverkühn. This is borne out by the obvious parallelism which exists between Leverkühn's oratorio, the "Lamentation of Doctor Faustus," and Mann's *Faust* book itself, of which it is a part. Since this parallelism comes dangerously close to an identification of the two works, Thomas Mann attempts to detach himself, at least from the finality of gloom which Adrian's last work seems to spread. He does so by Zeitblom's remark that the last tone of the oratorio, the high G of a cello, "changes its meaning; it abides as a light in the night." This is the only spark of salvation Mann is prepared to grant his *Faust*, who otherwise appears as the most tragic witness of Mann's conception of the artist as a marked man. Thus Thomas Mann's return to the time clause in the devil's pact does not amount completely to a prophecy of a new era of medieval demonology visited upon the twentieth century. There is hope, he seems to be saying, that a flash of the supranatural may redeem the soul of his hero from eternal doom. "No," says Zeitblom about the "Lamentation,"

Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu. Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck — der Ausdruck als Klage — gebiert, das religiöse Paradoxon entspreche, daß

aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, — nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. (p. 744 f.)

The religious paradox upon which Zeitblom touches here, can easily be restated in terms of the relationship this Faust — and all other Faustus — entertain with the element of time. Disdainful of their past, dissatisfied with the present, they risk their very existence for the future, their own future and that of some "beautiful work," to which they are eager to break through. However, by losing their existence they are on their way towards gaining a realization of what this existence means. Already the first Faust died "a good *and* a bad Christian." Goethe's hero was able to personify a creature restlessly striving for rest: the "grasshopper," whose role in the universe was yet important enough to invite suprahuman powers to make him an object of their wager. Leverkühn, finally, succumbs to madness but lives on in the last fainting sound of his work, which seems to be as perennial as it is imaginary. By staking time, man's most cherished and most mysterious possession, Faust, at long last, finds out the paradox of the human condition.



### NATIONAL SCHILLER ESSAY CONTEST

In commemoration of the two hundredth anniversary of the birth of Friedrich von Schiller the Carl Schurz Memorial Foundation announces a National Schiller Essay Contest under the following terms:

1. Graduate students and college seniors (classes of '59 and '60) in the United States, its territories and possessions may participate.
2. Any subject involving Schiller may be chosen by the participant upon consultation with his professor.
3. Essays must be limited to 5,000 words and may be in English or German. Manuscripts must be typed.
4. Manuscripts must reach the Carl Schurz Memorial Foundation, 420 Chestnut Street, Philadelphia 6, Pa., on or before December 31, 1959. Manuscripts should be submitted under pseudonyms; name and address of author should be given in an accompanying sealed envelope with pseudonym indicated on the outside. Manuscripts will be returned if return postage is enclosed.

Prizes will be awarded early in 1960 as follows:

First Prize .....	\$250
Second Prize .....	150
Ten Third Prizes of one set of Schiller's works each.	

Committee of judges: Professors C. R. Goedsche, Ernst Jockers, F. W. Kaufmann, Franz H. Mautner, B. Q. Morgan, Harry W. Pfund, Detlev W. Schumann, Alfred Senn.

## TRAUM UND VISION BEI HESSE

FRANK D. HIRSCHBACH  
University of Minnesota

Ein Brief, in dem Thomas Mann dem 75-jährigen Hermann Hesse seine Glückwünsche ausspricht, schließt mit den Worten: „Auf Wiedersehen, lieber alter Weggenosse durchs Tal der Tränen, worin uns beiden der Trost der Träume gegeben war, des Spieles und der Form.“<sup>1</sup>

Ein Vergleich der beiden Dichter in Bezug auf dieses Zitat wäre interessant und würde zweifellos ergeben, daß Thomas Mann der sehr viel bewußtere Dichter ist. Hesse dagegen ist Träumer, und sein ganzes 60-jähriges Werk ist durchdrungen von der Atmosphäre eines träumerischen Daseins. Man kann hier deutlich zwei Perioden unterscheiden: eine frühe, „imitative“, in der Hesse, selbst „traumbefangen“, träumerisch schreibt, und eine spätere, analytische, in der er seine Träume kunstvoll baut und wach erlebt. Die Scheide zwischen diesen Perioden ist etwa die Zeit gegen Ende des ersten Weltkriegs, „eine krisenhafte und oft böse Zeit meines Lebens, der die Katharsis durch den *Steppenwolf* noch nicht gelungen war.“<sup>2</sup>

Dem ersten Band der Gesamtausgabe, der Hesses früheste Novellen enthält, stellt er ein sehr viel später entstandenes Gedicht voraus, das mit den Worten beginnt: „Blätter wehen vom Baume, / Lieder vom Lebenstraume / Wehen spielend dahin“ (I, 5). Der elegische Ton des Gedichts deutet auf die Stimmung der Novellen, „der Lieder vom Lebenstraume.“ In einer noch später geschriebenen Vorrede zu *Eine Stunde hinter Mitternacht* sagt Hesse: „Das Reich, in dem ich lebte, das Traumland meiner dichterischen Stunden und Tage wollte ich damit andeuten, das geheimnisvoll irgendwo zwischen Zeit und Raum lag.“<sup>3</sup> So besteht denn ein großer Teil der frühen Prosa aus Phantasien, Seelenbildern, schwermütigen Reflektionen voller Sehnsucht und Heimweh. Hesses Vorbild in manchen dieser Phantastereien ist deutlich E. T. A. Hoffmann, in dessen Erzählungen Traum und Wirklichkeit gleichfalls nahtlos ineinander übergehen.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Hoffmann gewidmete Geschichte *Lulu*, ein farbenprächtiges und heiteres Stück aus dem lose zusammengefügt *Hermann Lauscher-Zyklus*. In dieser Erzählung, die halb Märchen, halb reale Studentengeschichte sein will, träumt der junge Karl Hamelt vom König Ohneleid, dessen Reich des Humors und der Freude allmählich endet, bis schließlich seine Tochter Lilia mit Hilfe des Geistes Haderbart zum letzten Mal auf der Harfe Silberlied spielt. Der Dichter Hermann Lauscher hat fast zur selben Zeit ein Gedicht geschrieben, das von einem ganz ähnlichen Stoff handelt und überdies in einer seltsamen Handschrift verfaßt ist, die jedem

<sup>1</sup> *Dank an Hermann Hesse, Reden und Aufsätze* (Frankfurt, 1952), S. 120.

<sup>2</sup> Hermann Hesse, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, 1957), Bd. VII, 932. Alle weiteren Hessezitate, wo nicht anders vermerkt, stammen aus dieser Ausgabe.

<sup>3</sup> Hermann Hesse, *Eine Stunde hinter Mitternacht* (Zürich, 1942), S. 9.

Betrachter etwas anderes bedeutet.<sup>4</sup> Während der nächsten Tage scharen sich Hermann Lauscher und seine Freunde um die schöne Lulu, Kellnerin in ihrem Lieblingswirthshaus, die zu ihrem Erstaunen eines Abends ein Lied über ihren Vater, den König Ohneleid, zum Besten gibt. An Hermann Lauschers Abschiedsabend inszeniert der geheimnisvolle und überall unerwartet auftauchende Philosoph Drehdichum eine phantastische Aufführung, in der sich (eine Stunde nach Mitternacht) Lulu als Lilia entpuppt und mit Drehdichum – Haderbart in das wiedererstandene Askenreich ihres königlichen Vaters zurückkehrt. Eine Äußerung Drehdichums gibt uns vielleicht einen Schlüssel, nicht nur zu dieser Geschichte, sondern zu dem ganzen märchenhaft-neuromantischen Werk des jungen Hesse: „Wäret ihr Philosophen, so würde ich euch eine schöne, allegorisch-mystische Geschichte von der Wiedergeburt des Schönen und speziell von der Erlösung des poetischen Prinzips durch die ironische Metamorphose des Mythos erzählen, welche Geschichte heute ihr seliges Ende erfährt“ (I, 166-167). Hesse scheint hier Front zu machen gegen den Naturalismus, der in diesen Jahren seine ersten Triumphe feiert.

In Hesses frühen Schriften ist der Traum fast durchweg mit der Kindheit und Jugend verbunden, während das Verlassen des Traumlandes mit dem Eintritt ins Mannesalter gleichgesetzt wird. Obgleich Hesse oder seine Helden sich der träumerischen Knaben- und Jünglingszeit oft mit Wehmut entsinnen, so ist manchmal zur gleichen Zeit eine Art „schlechtes Gewissen“ bemerkbar, mit dem der tätige Mann auf gewisse, müßig verbrachte Stunden seiner Kindheit zurückblickt. So schreibt Hesse in einem Vorwort zu *Hermann Lauscher*, es sei „eine kleine Schrift . . . , in der ich pseudonym über meine damals zu einer Krise gediehenen Jugendträume abzurechnen versuchte. Ich dachte damals . . . , meine eigenen Träume . . . einzusargen und zu begraben.“<sup>5</sup> In der Geschichte selbst, die in der ersten Person erzählt wird, spricht Lauscher von der letzten Zeit vor dem Besuch der Schule, dem Übergang vom Träumen zum Denken und von einer Abschiedsstimmung, die „ein halbbewußtes Rückverlangen nach der Ungebundenheit und Traumtiefe meiner bisherigen Tage“ war (I, 107). Es ist gerade die Tatsache, daß so viele von Hesses frühen Helden Träumer sind und bleiben, die sie dann im ersten Kontakt mit der Wirklichkeit zerreißt und zum tragischen Ende führt. Es handelt sich hier um den Traum vom verlorenen Paradies, den Hesse in *Demian*, ganz im Gegensatz zu fruchtbaren und träumenswerten Träumen, „den schlimmsten und mörderischsten aller Träume“ nennt (III, 144). Hermann Lauscher, dessen Briefe sich mehr und mehr wie die Werthers anhören, endet als Mitglied des selbstgestifteten Klubs der Entgleisten. Peter Camenzind sagt zwar von sich selbst, er sei „erstaunt und empört gewesen, das

<sup>4</sup> Ähnliche Motive finden sich in verschiedenen romantischen Erzählungen und Romanen, z. B. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Eichendorffs *Dichter und ihre Gesellen*.

<sup>5</sup> Hermann Hesse, *Hermann Lauscher*, 5.-7. Tausend (München, 1920), S. 9.



Leben meine glückliche Träumerei so rasch und gründlich zerstören zu sehen“ (I, 248), gibt aber später nach vielen Fehlschlägen das Träumen wie auch das damit verbundene Dichten auf und wendet sich praktischen Dingen, wie dem Bierverzapfen und Dächerflicken, zu. Hans Giebenrath, der Held des Romans *Unterm Rad* und ein Träumer par excellence, endet im Fluß.<sup>6</sup> Ironisch hatte Hesse von der verhaßten Schule gesagt: „Wie mancher, der jetzt ein zufriedener Bürger oder strebsamer Beamter ist, wäre ohne diese Bemühungen der Schule zu einem haltlos stürmenden Neuerer oder unfruchtbar sinnenden Träumer geworden“ (I, 418). Auch der Komponist Kuhn, der männliche Held des Romans *Gertrud*, träumt häufig, findet aber bereits früh, „daß es ein anderes Ding ist, seinen Träumen nachzugehen und berauschte Stunden auszukosten, als unerbittlich und klar mit den Geheimnissen der Form wie mit Feinden zu ringen“ (II, 14).

Neben den „neu“romantischen Romanen und Erzählungen gibt es im Frühwerk Hesses durch und durch realistische Werke, die oft mit denen Kellers verglichen worden sind, und es ist bezeichnend, daß der Traum, etwa in den Geschichten der Zyklen *Diesseits* oder *Kleine Welt*, fast völlig abwesend ist.

Man hat beim Betrachten des Frühwerks von Hermann Hesse, d. h. der Jahre zwischen 1895 und 1917, oft das Gefühl, daß der Traum ein unentbehrlicher Bestandteil seines handwerklichen Rüstzeugs, ein Pfeil in seinem Köcher war, daß es sich aber dabei mehr um das Schaffen einer träumerischen Atmosphäre als um wirkliche Träume handelt. So finden sich in den 399 Gedichten aus den Jahren 1895-1918 die Worte „Traum“, „Träume“, „träumerisch“ oder Kombinationen mit diesen Worten 209mal. Nur sehr selten geht der Dichter auf den Inhalt der Träume selbst ein; tut er es, so handelt es sich gewöhnlich um erotische Träume (vgl. das Fragment *Berthold*, I, 858) oder Angstträume, wie der Hans Giebenraths von einer Schulprüfung (*Unterm Rad*, I, 389-390).

Die kleine Geschichte *Innen und Außen* gehört der Zeit nach noch der Periode vor 1917 an, enthält aber bereits Gedanken, die für Hesses späteres Werk richtunggebend wurden. Der Rationalist Friedrich ist im Begriff, mit seinem Freund Erwin zu brechen. Der Grund ist ein Blatt Papier an Erwins Wand, auf dem die Worte stehen: Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen. Erwin, Mystiker und angehender Zaubelerhrling, bekennt sich zu diesem Spruch und der „Magie“, die dahinter steht. Eine kleine, doppelgesichtige, glasierte Götter- oder Götzenfigur, die er dem erzürnten Freund mitgibt, beginnt, Friedrich zu stören, ja, zu quälen, selbst nachdem sie durch die Unachtsamkeit des Dienstmädchens in Scherben gegangen ist. Als die nicht mehr existierende Figur Friedrich bis an den Rand des Wahnsinns gebracht hat, entsinnt er sich plötzlich des rätselhaften Spruches seines Freundes und erhält von ihm den Trost, daß der Blick ins Chaos seines

<sup>6</sup> Dr. Kurt Weibel deutet in seinem ausgezeichneten Buch *Hermann Hesse und die deutsche Romantik* auf die enge Verbindung zwischen Nacht, Traum und Wasser (Winterthur, 1954), S. 120 ff.

Inneren bereits der erste Schritt auf dem Wege zur Neugeburt sei. Der Hesse-Leser erkennt die vorausdeutenden Begriffe: die Vertauschbarkeit von Außen und Innen, der Blick ins Chaos, das Sterben als erster Schritt zur Neugeburt, die Magie als blickschärfende Macht. Auch Hesses Märchen, größtenteils belehrender Art, entfalten sich in einer Traumatosphäre, und auch hier werden oft Außen und Innen, Wirklichkeit und Ideal, gegenübergestellt und zum Einklang gebracht (vgl. *Merkwürdige Nachricht von einem anderen Stern*).

Mit *Demian* beginnt Hesse, dem Traumleben seiner Helden eine entscheidende, die Wirklichkeit bei weitem überschattende Rolle, einzuräumen. Emil Sinclair erzählt von sich, er sei immer ein starker Träumer gewesen, und daß er bereits als Knabe in seinen Träumen mehr als in der Wirklichkeit lebte (III, 129). Drei Träume, die Sinclair von sich berichtet, sind sich merkwürdig ähnlich, indem sie alle vom Erdulden einer Vergewaltigung handeln, wobei es bemerkenswert ist, daß ihm die Mißhandlung von seiten Demians – der einmal auf ihm kniet (III, 130), ein anderes Mal ihn zwingt, den Wappenvogel zu essen (III, 182) – eine mit Grauen gemischte Wonne einflößt. Träume dieser Art sind zwar häufige Pubertäterscheinungen, erhalten aber eine besondere Bedeutung durch die Tatsache, daß Sinclair in dem ganzen Buch sich selbst in der Stellung eines Geführten und eines Schülers zeichnet (vgl. seine Stellung zu Kromer, Pistorius, Demian, Frau Eva), dem es offensichtlich ein Vergnügen bereitet, zu lernen, zu dienen, zu folgen, sich vor größerer Autorität zu beugen. Wo er selber zum Führer werden könnte, wie im Falle des Jünglings Knauer, lehnt er es ab.

Sinclair's Träumen hört durchaus nicht auf, als er das Paradies seiner Kindheit verläßt. Aber seine Träume nehmen nun bestimmtere Formen an, und unter dem Einfluß von Novalis und Demian beginnt er zu ahnen, daß Träume ein unbewußtes Wollen des Gemüts darstellen und daß sie oft, besonders wenn sich ein bewußter Wille hinzugesellt, eine Vorschau des wahren Schicksals sind. So träumt er in seinem letzten Schuljahr häufig von einer Heimkehr ins Vaterhaus, während der sich die ihm auf der Schwelle entgegentretende Mutter in eine andere, eine Urmutter, verwandelt, deren Züge denen Demians ähneln und die ihn in ihre Arme aufnimmt. Viel später verwandelt sich diese Regung seines Gemüts in Schicksal, erst in Gestalt der Beatrice und dann in Frau Eva. Das Symbol des Menschen, der trotz aller Schwierigkeiten auf die Stimme seines Innern lauscht und ihr treu bleibt, ist der Vogel, der sich aus dem Ei kämpft und schließlich zu dem Gott Abraxas fliegt. Bei diesen Träumen handelt es sich keineswegs nur um nächtliche oder unwillkürliche Träume. Indem er mit Pistorius vor dem Kaminfeuer liegt, macht Sinclair die Erfahrung, daß das Sichhingeben an irrationale Formen der Natur eine Übereinstimmung des Innern mit dem Willen erzeugt, so daß wir schließlich nicht mehr wissen, ob wir die Visionen und Bilder von außen empfangen oder von innen geschaffen haben.<sup>7</sup> Pistorius

<sup>7</sup> Zweifellos hat die Auseinandersetzung zwischen Impressionismus und Expressionismus, die schließlich im Siege des letzteren gipfelt, hier und an mancher anderen Stelle stark auf Hesse eingewirkt.

ermahnt Sinclair, seine Träume zu leben, sie in die „Wirklichkeit“ umzusetzen, wobei nicht vergessen werden darf, daß „es keine Wirklichkeit gibt, als die, die wir in uns haben“ (III, 206). In diesem Sinne deutet er auch einen weiteren Traum des jungen Freundes, in dem dieser durch einen großen Schwung in die Luft geschleudert wird und fliegen kann, ohne zunächst Herr dieser aufwärtssteigenden Bewegung werden zu können. Aus seiner Angst wird er erst erlöst, als er entdeckt, daß er durch Ein- und Ausatmen sein eignes Steigen und Fallen regeln kann (III, 200). Auch dieser Traum deutet auf Sinclairs Neigung zum Gestoßen- bzw. Geführtwerden, weist aber vorausdeutend bereits auf den Augenblick, in dem seine Generation (die der Überlebenden des Weltkriegs) die Führerschaft von der Demians übernehmen muß. Dieser von Wonne und Grauen getränkte Moment der Machtübernahme, des Übergangs vom Adepten zum Lehrer, scheint eine von Hesses eigensten Empfindungen zu sein. Er findet sich in mehreren seiner Märchen und Erzählungen an Stellen, die einem Wendepunkt gleichkommen.<sup>8</sup>

Die große Lehre, die Sinclair in seiner Jugend von Demian, von Pistorius und vom Leben im allgemeinen empfängt, daß man seine Träume in Wirklichkeit verwandeln kann, wenn man bereit ist, sein Inneres zur Wirklichkeit zu machen, sie ist es auch in prosaischerem Rahmen, die Klein in *Klein und Wagner* erfährt und verarbeitet. Der Mann von vierzig Jahren, der „brave Beamte und stille harmlose Bürger mit gelehrten Neigungen“, der sich plötzlich einer schweren Unterschlagung schuldig gemacht hat und nun flieht, träumt, daß er in einem rasch und waghalsig fahrenden Auto sitzt und schließlich dem Lenker einen Stoß in den Bauch gibt, um das Steuer zu übernehmen und nun selber „wild und beklemmend“ durchs Land zu fahren. „Ja, es war besser, selber zu steuern und dabei in Scherben zu gehen, als immer von einem anderen gefahren und gelenkt zu werden“, denkt Klein nach dem Aufwachen (III, 470). So beginnt er, seine eigene Tat und die des Schullehrer-Mörders Wagner zu verstehen. Mit dem Verstehen seiner Träume beginnt der Weg nach Innen, mit ihrer Ausführung führt er zum Schicksal. Sein nächster Traum führt ihn zum Eingang eines Theaters, über dessen Pforte ein riesiges Schild mit der Aufschrift „Lohengrin“ oder „Wagner“ hängt. Im Theater ermordet er eine Frau, die seiner eignen Frau gleicht und gerät dann in die Krallen einer sehr ähnlich aussehenden Rächerin. Nachdem er diesen Traum fast an der Tänzerin Teresina ausgeführt hätte, löscht er sich selber aus, nicht so sehr, um dem Leben zu entkommen, sondern um zu einem neuen, angstlosen Leben wiedergeboren zu werden. Kleins Erfahrung nimmt die des Steppenwolfs voraus. Aber Hesse hat ihn nicht ohne Absicht Klein genannt, und erst der reifere Steppenwolf weiß, daß man auch lebend sterben und auferstehen kann.

Eine ähnliche Erkenntnis wird dem Maler Klingsor zuteil in seiner Unterhaltung mit dem armenischen Studenten Thu Fu, der ihm be-

<sup>8</sup> Als Beispiele seien genannt: *Flötentraum*, III, 301; *Der Dichter*, III, 293; *Der Schwere Weg*, III, 321-328.

deutet, daß es eine Freiheit des Wollens, ein Schicksalslenken gibt in der Form der Magie. Klingsor dehnt diese Funktion auf die Kunst aus, die, wie die Magie „jene schlimmste Täuschung aufhebt, die wir ‚Zeit‘ heißen“ (IV, 595). Die Aufhebung dieser „Täuschung“, zu der in begrenzter Weise noch die „Täuschung“ des Raums hinzukommt, wird von nun ab Hesses ständiges Bemühen. So ist schon *Siddharta* eine zeitlose Geschichte, in der der Held seinem Freund Govinda mitteilt, daß eine der großen Erfahrungen, die er in seinem abwechslungsreichen Leben gemacht hat, die ist, daß Zeit nicht wirklich ist. „Und wenn Zeit nicht wirklich ist, so ist die Spanne, die zwischen Welt und Ewigkeit, zwischen Leid und Seligkeit, zwischen Böse und Gut zu liegen scheint, auch eine Täuschung“ (III, 725). Der Träumer Siddharta ist zum Relativisten geworden, für den die logische Folge eine Weltliebe ist, die ihn zum „Vollendeten“ macht.

Hatte schon der alternde Siddharta die Theologen und Philosophen, die die Helden seiner Jugend gewesen waren, zu Gunsten einer wort- und gedankenlosen Einheitslehre zurückgewiesen, so kristallisiert sich der Gegensatz Geist und Natur, Denken und Träumen klarer und schärfer in *Narziß und Goldmund*. Narziß ist der „Denker und Zergliederer“, Goldmund „ein Träumer und eine kindliche Seele“ (V, 23), der eine ein Sehender, der andere ein Blinder, dem die eigne Blindheit nicht zum Bewußtsein kommt. In einer der frühen Unterhaltungen setzt der junge Lehrer dem Schüler die Gegensätze auseinander: Wachsein und Halbwachsein oder Schlaf, Geistmenschen und Beseelte, Idee und Erdhaftigkeit, Sonne und Mond, Denker und Künstler, männlich und weiblich (V, 50-51). Narziß macht keinen Versuch, Goldmund zu erwecken und für sein Reich der Geistigen zu gewinnen. Er weist ihn nur auf die uralte Künstlerklippe hin: „Eure Gefahr ist das Ertrinken in der Sinnenwelt, der man nur ausweichen kann, indem man mit dem Verstand und Bewußtsein sich selbst, seine innersten unvernünftigen Kräfte, Triebe und Schwächen kennt und mit ihnen zu rechnen weiß“ (V, 50-51).

Wie das Verhältnis zwischen Narziß und Goldmund dem von Demian und Sinclair stark ähnelt, so stimmen auch die Träume der beiden Jüngeren und Schüler in manchem überein. Der Traum von den drei Tierköpfen (V, 53, 59, 75) spielt eine ähnliche Rolle wie der Sperbertraum Sinclairs; die äußere Erscheinung geht unter starken körperlichen und seelischen Erschütterungen in sein Inneres über und trägt dazu bei, ihm die Augen zu öffnen und ihn auf dem schmerzlichen Wege zur „Machtübernahme“ einen Schritt weiter zu befördern. Vor allem aber ist es der Traum von der Mutter, der eignen (V, 59, 61, 127, 263) und der Ur-Mutter (V, 65, 83, 170, 194), der Goldmund immer wieder heimsucht. Sie ist für ihn Symbol der Liebe, die ewige Gebälerin, und als er in Lise die erste Frau kennenlernt, ist es ihm, als ob Innen und Außen zusammengefallen wären („wie aus den Träumen meines eignen Herzens heraus war da plötzlich eine schöne fremde Frau gekommen“, V, 83). Später, besonders beim Anblick der geschnitzten Madonna, wird die Mutter auch zum Sinnbild der Kunst. Aber im



Traume und in der Kunst findet Goldmund ein unaussprechliches Geheimnis, und es gelingt ihm nie, es zu seiner Zufriedenheit darzustellen. Das Geheimnis besteht in der Harmonie der Gegensätze, die in der Wirklichkeit unvereinbar sind, in der Überwindung der Vergänglichkeit, dem Auslöschen der Zeit. Narziß, der Aristoteliker, nennt es „sich verwirklichen“ und erklärt ihm, daß es nie ganz sondern immer nur fast gelingen kann, und so ist es bezeichnend, daß Goldmund am Ende seines Lebens noch immer den gleichen Traum träumt, den Traum von der Mutter, die ihm nun das Herz herauslöst und ihm vorausschwebt (V, 320).

An dieser Stelle ist es vielleicht angebracht, daß wir uns mit Hesses zahlreichen autobiographischen Äußerungen befassen, die uns sein Verhältnis zur Wirklichkeit und Unwirklichkeit weiter erschließen. Man kennt Hesses Lebensbeschreibung (*Kurzgefaßter Lebenslauf*, IV, 469-490), die von einem durchaus realistischen Bericht über die Vergangenheit ohne merkbaren Stilbruch in eine Schilderung der Zukunft übergeht, die aber im Imperfekt erzählt wird, als ob Hesse sie längst überwunden hätte. Vergangenes erfüllt ihn oft wie Gegenwart, und Gegenwärtiges erscheint ihm unendlich fern (IV, 484), und wenn ihm seine Kritiker den Sinn für Wirklichkeit absprechen, so stimmt er völlig mit ihnen überein und bezeichnet die Wirklichkeit als Zufall und Abfall des Lebens, als „schäbige, stets enttäuschende und öde Wirklichkeit, auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, daß wir stärker sind als sie“ (IV, 483). Daß Hesse seiner eignen Zeit und Welt verständnislos, ja, feindlich gegenübersteht, bezeugt eine Unzahl von künstlerischen und brieflichen Äußerungen. Angesichts des verhaßten Materialismus, den er überall um sich sieht und fühlt, erscheint ihm der Sinn für das Spiel des Augenblicks, das Offenstehen für den Zufall, das Vertrauen in die Launen des Schicksals etwas durchaus Wünschenswertes, und an verschiedenen Stellen nimmt er den „Psychopathen“ in Schutz, weil es unter gewissen Zeit- und Kulturumständen würdiger, edler und richtiger sein kann, „Psychopath zu werden, als sich diesen Zeitumständen unter Opferung aller Ideale anzupassen“ (IV, 57).

Wie es schon in seiner Kindheit ein Lieblingstraum war, ein Zauberer zu werden, so hat sein ganzes Leben unter diesem Zeichen des Wunsches nach Zauberkraft gestanden, denn „Wirklichkeit war niemals genug, Zauber tat not“ (IV, 452 und 457). Noch in der Idylle *Stunden im Garten* spricht der Sechzigjährige von seiner „kindlichen Lust am einsamen Träumen und Brüten“ (V, 343) und bezichtigt sich selbst ironisch der Introversion und des Tuns eines Schwächlings, „der sich den Pflichten des Lebens entzieht und im Selbstgenuß seiner Träume sich verliert und verspielt“ (V, 345).

Gelegentlich versucht Hesse in seinem Leben, die Welt durch Denken und Vernunft zu bewältigen und gesteht sich ein, daß es immer mit einem Zustand von Leid und Verirrtsein endet. Obgleich dieser Zustand eine unentbehrliche Station in seinem Lebenszyklus ist, so zieht



er die einsamen Momente vor, in denen er sich nicht an die Welt anpassen kann oder will, in denen er die Welt durch Kunst bewältigt. Von der Kunst sagt er: „Sie erlaubt mir zwar das Mitleben in einer der heute gültigen Daseinsformen nicht, erleichtert mir aber . . . das Mitleben in hundert Daseinsformen der Vergangenheit, vielleicht auch der Zukunft, es hat ein unendlich großes Stück Welt in ihr Raum“ (IV, 847). Und in seinem Essay *Über gute und schlechte Kritiker* verteidigt er den Dichter, der in die Vergangenheit flieht, indem er „eine übergeschichtliche dichterische Zeitlosigkeit aufsucht“ (VII, 365). So ist aus dem Kind, das ausging, das Zaubern zu lernen, der Künstler geworden, der die Wirklichkeit verzaubert und in dem Zauberszustand lebt, als ob er Wirklichkeit wäre.

Hesses Spätwerk macht von der Magie und der Vision mehr und mehr Gebrauch, und besonders *Morgenlandfahrt* (1932), *Steppenwolf* (1927) und *Glasperlenspiel* (1943) verlassen den Boden der Wirklichkeit fast völlig. Hesse hat sich selbst an verschiedenen Stellen einen Morgenlandfahrer genannt, und es handelt sich hier, wie auch später bei dem Orden der Kastalier, um einen Bund gleichdenkender Männer, der Hesse, wohl rein akademisch, vorschwebte. Es ist kein Zufall, daß auch die Geschichte der Morgenlandfahrer in der Ich-Form erzählt wird. Wie ja schon die Fahrt ins Morgenland eine Rückkehr zur Wiege der Menschheit andeutet, so ist es auch das innerste Anliegen eines jeden Teilnehmers, einen Kindertraum, sei er auch noch so töricht, zu verwirklichen. Die Reise geht nicht nur durch weite geographische Räume sondern ist auch eine Reise durch die Zeit, die schließlich auch noch Leben und Dichtung untrennbar verschmilzt. Die Prinzessin Fatme und der Riese Agramant wechseln ab mit Gestalten aus Hesses eignen Werken, wie Collofino und Louis dem Grausamen; der Maler Klingsor diskutiert freundlich mit dem Maler Paul Klee; Parzival, Goldmund, Sancho Pansa, Hoffmann und der Archivar Lindhorst ziehen fröhlich mit einander. Man hört den zaubernden Dichter sprechen, wenn sein Morgenlandfahrer sagt: „Mein Glück bestand tatsächlich aus dem gleichen Geheimnis wie das Glück der Träume, es bestand aus der Freiheit, alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Außen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben“ (VI, 24). Ein Jüngling erklärt gleich zu Beginn der Morgenlandfahrt seinen Austritt und kehrt an „seine nützliche Arbeit“ zurück, weil er „die Wichtigtuerei mit Magie, das Durcheinanderwerfen von Leben und Dichtung“ übersatt habe (VI, 18). Auch der Autor wird fahnenflüchtig und stellt sich schließlich selber vor Gericht. Wie bei Kafka handelt es sich in diesem Prozeß um eine Selbstanklage, und H.'s Verhandlung weist eine gewisse Ähnlichkeit mit K.'s Prozeß auf. H.'s größte Sünde, so wird ihm von seinen Oberen bedeutet, bestand in dem „ernstlichen Versuch, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen . . . , das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen“ (VI, 68). Das unausweichliche Ende dieses Versuchs ist Verzweiflung, das Lösemittel ist Humor,

und weil sich H., der Selbstankläger, des Humors fähig fühlt, spricht er sich schließlich frei.

„Humor“ ist schließlich auch die Synthese, zu der sich der Steppenwolf Harry Haller durchringt. In diesem Roman sind Wirklichkeit und Mythos weniger miteinander verwoben als in der *Morgenlandfahrt* oder dem viel später folgenden *Glasperlenspiel*. Realistisch gesehen darf man mit einiger Sicherheit behaupten, daß es sich im „Tractat vom Steppenwolf“ und dem Magischen Theater um Selbstspiegelungen handelt, die sich ausschließlich in Harry Hallers wachem oder schlafendem Bewußtsein vollziehen, was ja schon dadurch zum Ausdruck gebracht wird, daß diese beiden Erfahrungen „nur für Verrückte,“ d. h. Nicht-reale, zugänglich sind. Wie in der *Morgenlandfahrt* scheint Hesse auch hier vor dem Ernst und der Vernunft zu warnen, die anderen auf dem Wege zur Selbsterkenntnis unerläßlich erscheinen. So ist das Tractat, das wohl ebenso aus Hallers Feder stammt wie der Rest der Aufzeichnungen, ein durch und durch zerebrales Produkt, das in seinem analysierenden Ernst selbstzerfleischend wirkt und nur den ersten positiven Schritt auf dem Weg nach Innen darstellt. Der nächste Schritt ist der Blick ins Chaos; das Ziel für den, der die Klippen erfolgreich umschifft: das Reich des Humors. Zum Chaos gehört die Enthüllung seiner gesamten gegenwärtigen Existenz, die in dem mißglückten Abend bei dem Professor sinnbildlich ausgedrückt wird; das Spiel mit dem Selbstmord; aber auch die folgende Periode, in der er, dem schokoladefressenden Wolf ähnlich, gefügig und unter Hermines Anleitung all die Dinge lernt und ausführt, die ihm früher fremd und verhaßt schienen, von denen er selber schreibt, „oh, was für ein trübes Irrsal war aus meinem Leben geworden!“ (IV, 326).

Inmitten dieser Periode der Verzweiflung erlebt Haller einen Traum, der bereits auf die Lösung seines Problems hindeutet, von ihm jedoch vorerst wenig beachtet und vergessen wird. In seinem Traum hat er eine Ermahnung an Harry, daß er zu zeitgebunden und zu ernst sei. Goethe, den er der Unaufrichtigkeit zeihet, weil er die Fragwürdigkeit des Lebens voll erkannt und dennoch Glauben, Optimismus und Harmonie gepredigt hat. Indem er Mozarts *Zauberflöte* als wesensverwandt zitiert, „rechtfertigt“ sich Goethe und weist auf die vielen Äußerungen des Spieltriebs in seinem Werke hin, aber seine eigentliche Antwort ist eine Ermahnung an Harry, daß er zu zeitgebunden und zu ernst sei. „Der Ernst . . . ist eine Angelegenheit der Zeit; er entsteht . . . aus einer Überschätzung der Zeit; die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade lang genug für einen Spaß“ (IV, 286). Zeitlosigkeit, Aufhebung der Zeit ist also das Grundelement des Humors, den hier Goethe und im Magischen Theater ein anderer Unsterblicher, Mozart, vertritt.

Das Magische Theater ist weniger ein Traum als „die Welt der eignen Seele,“ die Haller nun mit Hilfe Pablos und um den Preis des Verstandes entdeckt. Die verschiedenen Szenen stellen unwirkliche Angst- oder Wunschbilder dar, d. h. Bilder, deren Wirklichkeit im eignen Innern lebt. So entspricht der Scheinselbstmord (man vergleiche

ihn übrigens mit der sehr ähnlichen Tat des Spiegelmenschen bei Wurfel) und die spätere Idee vom Aufbau einer neuen Persönlichkeit dem uralten Wunsch eines jeden Menschen nach Neugeburt oder Wiedervon-vorne-anfangenkönnen. Ein verwandtes Wunschbild ist die Sehnsucht nach der Rückkehr zur ersten und unschuldigen Liebe, die Haller noch einmal erlebt, als er dem Schild „Alle Mädchen sind dein“ folgt. Zu den Angstvorstellungen dagegen gehört das Bild des dressierten Steppenwolfes, den Haller als seinen „verfluchten Zerrspiegelzwillings“ anerkennt. Die Hochjagd auf Automobile drückt Haller-Hesses ganzen Abscheu gegen die Zivilisation seiner Zeit aus, und die (humoristische) Grausamkeit, mit der diese Zivilisation ausgelöscht wird, erscheint durchaus nicht verschoben, wenn man sich erinnert, daß auch der zartbesaitete Demian das Schießen auf lebende Menschen gutheißt, wenn es sich darum handelt, eine neue Welt aus der Wiege zu heben. Im übrigen brauchen nicht alle Szenen des Magischen Theaters als Wunsch- oder Angstvorstellung erklärt zu werden. In dem Mozarttraum handelt es sich um einen reinen Scherz Hesses, in dem er seiner Liebe zu Mozart humoristischen Ausdruck verleiht und gleichzeitig gegen seichte Musik zu Felde zieht.

Warum tötet Harry Haller Hermine? Es handelt sich auch hier, wie schon oben angedeutet, um einen Fall der „Machtübernahme“ oder Ablösung. Hermine ist lange genug seine Lehrerin gewesen, und ebenso wie Emil Sinclair und später Josef Knecht muß er nun auf eigenen Füßen stehen. Der Mord an Hermine ist ein Symbol für die gleiche Tat, die Sinclair Pistorius anfügt, als er ihm die Freundschaft kündigt. Hermine selbst hatte ja bereits zu Beginn ihrer Freundschaft dies Ende vorausgesagt und für notwendig befunden. Ebensowenig wie der Mord an Hermine wirklich ist, ebenso gering ist die Strafe, die daraus besteht – weiterzuleben. Am Ende des *Steppenwolf* findet Hesse für das Leben ein Bild, das dem berühmten Bild Platos gleicht, in dem ein gefesselter Mensch das Schattenbild für die Wirklichkeit hält. Bei Hesse ist es der Gegensatz zwischen einer sublimen Musik und ihrer quäkenden Wiedergabe durch das Radio. Mozart-Pablo leitet ihn an, wie man mit der Erscheinung leben kann, ohne die Idee zu vergessen.

In seinem letzten, größten Werk hat Hesse das Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart um die Zukunft erweitert. Während der Verfasser in der Gegenwart schreibt und der Leser in der Gegenwart liest, leben die Glasperlenspieler ein mittelalterliches Leben im 24. Jahrhundert. Hesse hat sich wiederholt geweigert, dies Buch als Utopie gewertet zu sehen. Es ist wohl der Traum eines Idealzustandes, der jedoch ebenso wenig realisierbar ist wie eine Morgenlandfahrt. Es ist eher ein metaphysischer Scherz, der bezeichnenderweise einer tragischen Zeit entstammt. Es ist daher auch kaum verwunderlich, daß die Mitgliedschaft im kastalischen Orden ein beträchtliches Maß an Phantasie und Traumfähigkeit voraussetzt. Die „glühenden Träume“ des Knaben Knecht (VI, 127) werden durch ein Beispiel erleuchtet, und der Musikmeister lehrt ihn, von nun an auf seine Träume zu achten.

Der angehende Kastalier wird angehalten, seine eignen Träume schöpferisch zu gestalten in der Form der Lebensläufe, die einen so beträchtlichen Teil des Buches einnehmen und von denen der Chronist selber sagt, er halte sie „für den vielleicht wertvollsten Teil“ des Buches (VI, 192). Zweck der Lebensläufe ist es nicht nur, als Stilübung zu dienen; vielmehr sind sie „Wunschbilder und gesteigerte Selbstbildnisse“ (VI, 191) und „die ersten Schritte ins Land der Selbsterkenntnis“ (VI, 192). Unausgesprochen bleibt die heimliche Überzeugung der Kastalier, „daß ihrer jetzigen Existenz frühere vorangegangen sein könnten, in andern Körpern, zu andern Zeiten, unter andern Bedingungen“ (VI, 191), sodaß die Lebensläufe also nicht reine Visionen sondern auch ein geheimnisvolles Sich-Erinnern darstellen, wie wir es aus der romantischen Literatur, z. B. im *Heinrich von Ofterdingen* kennen. Ein solches Sich-Erinnern stellt sich nicht durch bloße Konzentration oder etwa die suggestive Einwirkung eines Seelenarztes ein, sondern ist vielmehr eine Leistung des offenstehenden und gebildeten romantischen Menschen. So schreibt Novalis: „Der vollendete Mensch muß gleichsam an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben, ihm müssen beständig ein weiter Kreis und mannigfache Begebenheiten gegenwärtig sein. Hier bildet sich dann die wahre, großartige Gegenwart des Geistes, die den Menschen zum eigentlichen Weltbürger macht und ihn in jedem Augenblicke seines Lebens durch die wohlthätigsten Assoziationen reizt, stärkt und in die helle Stimmung einer besonnenen Tätigkeit versetzt.“<sup>9</sup> Ähnlich verlangt Friedrich Schlegel, daß „ein recht freier und gebildeter Mensch . . . sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen könne, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade.“<sup>10</sup> Und der Musikmeister lehrt Josef Knecht: „Der Mensch, den wir meinen oder wollen, der zu werden unser Ziel ist, würde jeden Tag seine Wissenschaft oder Kunst mit jeder andern tauschen können, er würde im Glasperlenspiel die kristallenste Logik ausstrahlen lassen und in der Grammatik die schöpferischste Phantasie“ (VI, 156).

So erscheinen uns die Lebensläufe als ein Zusammenwirken von eigener Urerfahrung, allgemeiner Bildung und schöpferischer Phantasie, die zusammen eine Vision von charakteristisch romantischer Universalität hervorbringen. Was der Dichter Josef Knecht in den Lebensläufen in Miniatur versucht, ist das Anliegen des Dichters Hermann Hesse im großen in diesem Roman: durch das Heraufbeschwören einer mythisch-wirklichen Vorzeit oder Zukunft seine eigne Individualität und die seines Volkes zu erkennen und zu einer echten Zukunft beizutragen, „in der zu leben und deren Diener zu sein sich lohnt“ (VII, 541).

Der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen Traum und Nachfolge, den wir schon früher bemerkten, erscheint auch hier wieder in dem Augenblick, als Knecht zum Nachfolger des Glasperlenspielmeisters ge-

<sup>9</sup> Novalis, *Schriften* (Jena, 1907), II, 253.

<sup>10</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften* (München, 1956), S. 12.



wählt wird. Von seinem Freund Tegularius über die Wahrscheinlichkeit der Wahl unterrichtet, hat Knecht zwei Visionen, „den Träumen wesensverwandt“: eine, in der der Knabe Knecht, halb beschämt und halb freudig, einem stillen und ehrwürdigen Meister folgt, der sich des öfteren nach ihm umdreht; die zweite, in der aus dem Folgen der ersten Vision ein Kreislauf geworden ist, in dem der Jünger dem Älteren und der Ältere dem Jüngeren folgt. In dieser zweiten Vision fühlt sich der träumende Knecht erst mit dem einen, dann mit dem anderen und schließlich mit beiden identisch, bis er sich am Ende als Erfinder und Lenker dieser Vision vorfindet, die ihm als Symbol Kastaliens erscheint, die ewige, gegenseitige Abhängigkeit von Weisheit und Jugend darstellend (VI, 310-311). Die *vita activa*, in die der Glasperlenspieler Knecht nun eintritt, erlaubt keine Träume mehr, und nur noch selten findet sich eine kurze Erwähnung von Träumen.

Es ist oft hervorgehoben worden, daß Hesses Wurzeln in der deutschen Romantik liegen; eine Betrachtung der Träume und Visionen in seinem Werk unterstützt diesen Gesichtspunkt stark. Der Traum und das ihm verwandte Märchen sind die Elemente der Sprache des Romantikers. Für den Romantiker ist die Welt nicht ein Gegenstand, den man ergreifen und begreifen kann, sondern höchstens ein Zustand, den man in gehobener Stimmung erleben kann. Ihre tiefe Unzufriedenheit, ihr ewiges Unbefriedigtsein erzeugt in ihnen die Sehnsucht, die Grenzen von Zeit, Raum und Kausalität aufzuheben, alles Nebeneinander und Nacheinander in Ineinander und Miteinander zu verwandeln und auf diese Weise der ersehnten Unendlichkeit näherzukommen. Da aber auch der Romantiker gezwungen ist, in dieser Welt zu leben, versucht er das Bekannte, Regelmäßige und Gewöhnliche in ein Phantastisch-Wunderbares zu verwandeln. Indem er alle Erscheinungen im Lichte seines eignen Gemütes sieht, wird die gesamte Welt ihm zum Symbol. Hesse folgt dieser romantischen Tradition getreulich. Aber mehr als in der Romantik sind die Träume dieses Dichters, der schwere innere Krisen überwunden und Weltkatastrophen miterlebt hat, Mittel zum Zweck und Zweck an sich. Wir finden bei Hesse den Traum als analytisches Werkzeug, als Mittel zur Selbsterkenntnis und den Traum als Ausdruck des in sich ruhenden harmonischen Menschen, der über vergangene und zukünftige Zeiten und ferne Räume nach Belieben schalten und walten kann. Der letztere Mensch ist Hesses Idealmensch, dem die Leiden des gegenwärtigen Lebens nichts mehr anhaben können, der den Zwiespalt zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Welt als Illusion erkannt und die Welt als Ganzes, als „göttliche Einheit“ erkannt hat. Hesses Träume, Visionen und Märchen sind von Absicht, Verstand, Humor und Einheitswillen geleitet und enthalten den wichtigsten und positivsten Teil seiner Weltanschauung.



## RILKES ZYKLUS „DIE PARKE“

REINHARD LETTAU

Smith College

Untersuchungen zur dichterischen Landschaft Rilkes haben, vor allem hinsichtlich des Frühwerks, zu eindeutigen Ergebnissen geführt.<sup>1</sup> In den frühen Gedichten Rilkes wird Landschaft meist noch einem zuvor schon vorliegenden, verklärten Landschaftsbild angenähert, sie wird, um Rilkes Worte über mittelalterliche Malerei aus dem Aufsatz „Von der Landschaft“ auf ihn selbst anzuwenden, „Vorwand für ein menschliches Gefühl“,<sup>2</sup> das in jeder Landschaft in gleicher Weise zur Aussprache kommt. Auch findet man eine „Vermenschlichung des Unbelebten, mit der die geschilderte Landschaft gleichsam erst in Szene gesetzt wird“ (Blume, S. 72). Park und Garten als ausgezeichnete, als Kunstformen der Landschaft, gewinnen nun in den *Neuen Gedichten* eine besondere Bedeutung. Insofern vermag der Gedichtzyklus „Die Parke“ vielleicht auch Aufschluß darüber zu geben, wie die Landschaft in den *Neuen Gedichten* erlebt wird.<sup>3</sup>

Die Alleen führen im zweiten Gedicht dieses Zyklus

in das Beisammensein  
einer schattigen Wasserschale  
mit vier Bänken aus Stein;

in eine abgetrennte  
Zeit, die allein vergeht.

Dies Bei-sich-selbst-Sein des Parks ist zeitlich und räumlich gefaßt. In dem fast ein Jahr nach unserem Zyklus entstandenen Gedicht „Die Sonnenuhr“ wird gleichfalls die von der Zeit anderer Dinge abgetrennte Zeit des Parks, die allein vergeht, genannt (S. W. I, S. 628 f.). Der Regen, der sich als „Schauer feuchter Fäule“ im Gartenschatten niedergelassen hat und im unendlichen Tropfen dauernd gegenwärtig ist, setzt dort die Sonnenuhr außer Kraft. Die eigene Zeit des Gartens, in dessen Schatten „einander Tropfen fallen hören und ein Wandervogel lautet,“ – akustische Vorgänge, die in den Parkgedichten wichtig sind und die eigene Zeit des Parks nennen<sup>4</sup> – ist durch Meßgeräte nicht „auszudrücken.“ Damit ist offen gelassen, ob die Sonnenuhr, auch wenn sie keine „Pause“ hat, nicht vielleicht die eigene Zeit des Parks zwar zur Verfügung hat, aber nicht sichtbar machen kann. Denn ob sie die Zeit des Parks, oder eine willkürliche Zeit nennt: insgeheim scheint sie mit dem

<sup>1</sup> Erwin Damian, „Rilkes Gestaltung der Landschaft,“ *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXXII (1938), S. 152-167 und S. 214-236.

Bernhard Blume, „Die Stadt als seelische Landschaft im Werk Rainer Maria Rilkes,“ *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XLIII (1951), S. 65-82 und S. 133-149.

<sup>2</sup> Rainer Maria Rilke, „Von der Landschaft,“ *Ausgewählte Werke*, 2. Band (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1951), S. 223 f. (Zitiert: A. W. II.)

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke, „Die Parke,“ *Sämtliche Werke*, 1. Band (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955), S. 603-607. (Im Text zitiert: S. W. I.)

<sup>4</sup> Vgl. auch „Vor dem Sommerregen,“ *ebda.* S. 520.

Park verbündet, indem sie, gerade wenn eine Dame sie lesen will, „schattig wird und verschweigt.“ Nur im menschenleeren Garten darf sie „Sommerstunden“ zeigen.

Auch historisch wird das Bei-sich-selbst-Sein der Parke gefaßt. Im ersten Gedicht des Park-Zyklus sind sie „überstarke Überlieferte, die überstehn.“ Die Parke wissen nichts von geschichtlichem Wandel.<sup>5</sup> Ihre Herkunft aus dem Zeitalter des Absolutismus, in dem sie „von diesen Königen Gesetze nahmen,“ wird im vierten Gedicht des Zyklus genannt. Ihre Charakterisierung als „königlich,“ „huldvoll, prunkend, purpurn und pompös“ erklärt sich aus dieser Herkunft. Einmal hat sich hier Natur dem Gesetz der Könige gebeugt und zum Park geformt, zur künstlichen Landschaft des Barockparks, und noch immer wird diese Form überliefert. Dies geschieht in der Weise des dauernden Erfüllens der einmal akzeptierten Form „Park.“ Der Park, der von der „Natur“ herkommt, „hebt“ sich ordnend immer wieder in diese Form: künstlich geordnete, erzogene Natur, die nun aber auf sich selbst gestellt ist. Die Frage nach dem Park als der Stätte der Durchdringung von Natürlichem und Künstlichem stellt sich gleichsam historisch. Beide Bereiche werden im vierten Gedicht des Zyklus in ihrer Geschiedenheit nur genannt, um das Ausmaß ihrer Vereinigung herauszustellen. Diese läßt den Park als vom Begriff der Zeit und der Geschichte gelöste, in ihr eigenes Beisammensein entlassene, nach Gesetzen gebildete Natur erstehen.

Die Eigenbewegung der Parke, die in der ersten Zeile unseres Zyklus genannt wird, begrenzt nach außen und umschreibt, wie jede Bewegung, den eigenen Raum der Parke.<sup>6</sup> Schließlich setzt sie als Bewegung Energie voraus. Das erste Gedicht des Zyklus, das das Motiv des bewegten Parks einleitet, nennt auch gleich die Herkunft dieser Energie: „Unaufhaltsam heben sich die Parke aus dem sanft zerfallenden Vergehn.“ Wir erinnern an die eingangs erwähnte Akustik des Tropfens, des im immer und immer wieder genannten „Feuchten“ als Energie bereitliegenden Tropfenden, Triefenden, der „Schauer feuchter Fäule,“ aus denen sich die Natur unaufhaltsam in die Form Park hebt. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Bewegtsein aller Dinge des Parks in sich und den großen Eigenbewegungen des Parks, seinen Aktionen, wie wir sie auch in Gedichten wie „Die Anfahrt“ (S. W. I, S. 627 f.) oder „Die Treppe der Orangerie“ (S. W. I, S. 527) finden. Diese umschreiben den eigenen Raum des Parks, jene erschaffen den Park allererst. In der dauernden, lautlosen, nur durch Blätterfall, Tropfen oder Vogelruf bezeichneten Selbstbewegung schafft sich der Park immer wieder neu. Diese Selbstbewegung nennt die Eigenenergie der Natur; sie vollzieht sich kennzeichnenderweise im Bereich des Feuchten, Verfaulenden, Sterbenden, Wuchernden.

Es scheint, daß man von hier aus fast alle Parkgedichte innerhalb

<sup>5</sup> Vgl. „Die Parke, III“: „Den Teichen und den eingerahmten Weihern / verheimlicht man noch immer das Verhör / der Könige.“

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Damian, S. 215.

der *Neuen Gedichte* erschließen kann. Sofern der Park ganz bei sich ist, sich also von einem Außen deutlich abgrenzt, ist er im „Ölbaumgarten“ (S. W. I, S. 492 f.) und in dem Gedicht „In einem fremden Park“ (S. W. I, S. 517) die Stätte äußerster Isolation. In „Letzter Abend“ (S. W. I, S. 521 f.), „Der Fremde“ (S. W. I, S. 626 f.) und „Der Apfelgarten“ (S. W. I, S. 637 f.) werden lediglich weitere Aspekte dieses begrenzenden Bei-sich-selbst-Seins des Parks herangeführt. Er behütet vor Gefahr, ist „enthoben“, „geschont“ oder „verwöhnt“ wie in den Gedichten „Übung am Klavier“ (S. W. I, S. 621) und „Der Abenteurer, I, II“ (S. W. I, S. 612 ff.). Im sechsten Gedicht des Zyklus „Die Parke“ scheint es jedoch zu einer Transzendierung des vordem nur in sich bewegten, tätigen Parks zu kommen.

Fühlst du, wie keiner von allen  
Wegen steht und stockt;  
von gelassenen Treppen fallen,  
durch ein Nichts von Neigung  
leise weitergeloct,  
über alle Terrassen  
die Wege, zwischen den Massen  
verlangsamt und gelenkt,  
bis zu den weiten Teichen,  
wo sie (wie einem Gleichen)

der reiche Park verschenkt  
an den reichen Raum: den Einen,  
der mit Scheinen und Widerscheinen  
seinen Besitz durchdringt,  
aus dem er von allen Seiten  
Weiten mit sich bringt,  
wenn er aus schließenden Weihern  
zu wolkigen Abendfeiern  
sich in die Himmel schwingt.

Es ist kennzeichnend, daß die Transzendierung des Parks, die hier offenbar statthat, durch das Medium des Feuchten, das bald als Regen, Tropfen, hier als Teich erscheint, zustandegebracht wird. Im Bilde des Teichs, der den Himmel spiegelt, mündet die Eigenbewegung des Parks und stößt sich von da in den Raum. Dieser „reiche Raum“ ist nicht als ein anderer, geographisch oder metaphysisch auch noch bestehender Raum zu denken, sondern als der „Eine“ ist er schon immer auch der Raum des Parks. Er besteht nicht neben oder über dem Park, sondern zugleich und darin. Der Park kommt hier also zu seinem Selbstanblick. Im dauernden Durchgang durch den reichen Raum wird der Raum des Parks hier zum Einen, nicht Einzelnen, zum Selbst-Einen.

Daß man von einer Transzendierung nicht sprechen kann, zeigt das folgende, siebente und letzte Gedicht des Park-Zyklus, in dem diese zum Selbstanblick des Parks führende Vereinigung des Parks mit sich selbst gleichsam zurückgenommen wird. Das Gedicht hebt schon mit einem „Aber“ an. Die Alleen „sind durch Balustraden in der Ferne wie versperrt.“ Die Parke heben sich nicht mehr aus dem Zerfallenden, sind nicht mehr „überstehende“, sondern „abgestandene“ Überlebende. Die einmal von Königen und Verliebten geforderte Form Park wird nicht mehr erfüllt, die Bäume bilden sich nicht mehr zum geforderten Tapis-vert. Alle in den vorhergehenden sechs Gedichten gesicherten Aspekte des Parks sind hier nichtig geworden. Die entleerten Schalen, „drin der Najaden Spiegelbilder, die sie nicht mehr baden, wie ertrunken liegen, sehr verzerrt,“ sprechen nicht nur den Verlust möglicher

Transzendierung aus, sondern sie stellen das Sein der Parke überhaupt in Frage. Denn diese Transzendierung des Parks, eine Transzendierung nach Innen, fand ja nicht statt als etwas, das dem so und so beschaffenen Park noch als Zugabe verliehen wird, sondern als ein zugleich mit allen anderen Eigenschaften des Parks vorhandenes, ihn erst aufbauendes. Die in den ersten sechs Gedichten des Zyklus dargestellten Anblicke des Parks ergänzen sich erst in der Zusammenschau zu dem einen Anblick des Parks. Sie erschaffen den Park, indem sie ihn in komplementärer Beleuchtung vorstellen. Ohne das Zugleich des raumschaffenden Aufschwungs sind sie allesamt nichtig, und wenn die Wasserschalen nun den Park nicht mehr spiegeln können, so muß notwendig aus diesem Verlust der Abbau des Parks folgen.

Es fällt auf, daß der Abbau, ja, die Zerstörung des Parks „hinter deinem Rücken“ vermutet wird. Das heißt aber dort, wo menschliche Teilnahme die Dinge des Parks nicht mehr erreichen kann. Formten sich die Parke einst nach dem Gesetz von Königen, „nach der Beschreibung von Verliebten,“ so zeigt sich nun, daß wir selbst diese Form immer weiter fordern. Menschliche Teilnahme baut die Parke auf und entstellt sie zugleich, wie sie auch den wirklichen Anblick des Todes entstellt (vgl. „Todes-Erfahrung“, S. W. I, S. 518 f.). Sichtbar wird nur der durch unsere anfängliche Teilnahme von vornherein entstellte Park. Im siebenten Gedicht des Park-Zyklus wird aber der wahre Anblick des Parks gegeben, den wir noch nicht aushalten können, wie auch die umgebenden Menschen und Tiere das wirkliche Gesicht des Verlorenen Sohnes nicht ertragen können.<sup>7</sup> Es ist der „verrufene“ Anblick des Parks, der nur hinter unserem Rücken aufsteigt, unserer entstellenden Teilnahme entzogen. Nur dem absichtslosen, „ausgeruhten“ Blick der „Irren“ (S. W. I, S. 586) scheint es möglich zu sein, den oftentstellten Garten zu schauen, wie er wirklich ist, den Garten, „der im Widerschein der fremden Welten weiterwächst und niemals sich verliert.“ Der teilnahmslose Blick, den wir lernen müssen, zeigt den Garten ganz „unverhofft,“ als den niemals verlorenen. Es ist dieser Blick, der in den *Neuen Gedichten* die Dinge sieht und doch auf sich selbst beruhen läßt.

<sup>7</sup> „Der Auszug des Verlorenen Sohnes,“ S. W. I, S. 491 f. Es begegnet hier, wie so oft in den *Neuen Gedichten*, das Thema des Verkennens eines von seiner Umgebung in seinem Sein Festgelegten. Es sind die „Das und Den,“ die den Verlorenen Sohn, das sagt uns das Bild vom „Born,“ nur „zitternd“ gespiegelt und „das Bild zerstört“ haben. Wie in „Todes-Erfahrung“ der Tod, so ist hier der Einzelne von seiner Umgebung her festgelegt. Im *Malte* wird es daher zu einer „Schande, ein Gesicht zu haben“ (A. W. II, S. 213). Der Grund dieser Verkenne des Seins des Verlorenen Sohnes ist die entstellende Teilnahme, die dessen wahren Anblick nicht aushalten kann. In der Tat findet sich diese entstellende „Teilnahme,“ der sich der Knabe nur in der Offenheit der Landschaft, im „leichten Moment“ entziehen kann, auch wörtlich in den Augen der Hunde Maltes (A. W. II, S. 211). Im „leichten Moment“ nur gelingt es, Möglichkeiten wirklichen Seins zu erproben. So erklärt sich der Aufbruch ins Offene, nicht Festlegende: ein Akt des Aufstoßens offener Seinsmöglichkeiten. Vor dem Anspruch des offenen, verkennende Teilnahme abwehrenden Seins wird das „Wohin?“ des Aufbruchs „gleichgültig.“ Inwiefern dieser Aufbruch, besonders im Gedicht, sogleich wieder in die Rückkehr einmündet, kann hier allerdings nicht gezeigt werden.



## ZWEI UNVERÖFFENTLICHTE HANDSCHRIFTEN GRILLPARZERS

R. K. BERNARD  
*University of Kansas City*

Es gewährt immer einen eigentümlichen Reiz, wenn einem Einblick in eine private Sammlung von Handschriften berühmter Persönlichkeiten gestattet wird. Ein solches Gefühl erfaßte den Schreiber dieses Aufsatzes, als sich ihm die Gelegenheit bot, den Schatz an historischen Dokumenten im Besitz einer derzeit in Amerika ansässigen, prominenten Wiener Familie durchzusehen. Von den Vorfahren der Familie, Staatsbeamten in hohen Stellungen, darunter die des Ministerpräsidenten, zusammengetragen, gibt die Sammlung Aufschluß über wichtige Momente aus der Vergangenheit der Habsburgermonarchie in den letzten 200 Jahren. Eine Mappe enthält Briefe der Kaiserin Maria Theresia und der Kaiser Joseph II, Franz I und Franz Joseph I; eine andere bewahrt Schreiben bedeutender Staatsmänner wie Kaunitz und Metternich, dann folgen Schlachtberichte bzw. Aufrufe hervorragender Heerführer wie Erzherzog Karl, Feldmarschall Radetzky, Ban Jellacic usw. Polizeiberichte des Ministers Sedlnitzki erinnern an ein wenig rühmliches Kapitel des vormärzlichen Systems. Eine weitere Mappe beinhaltet Briefe von Vertretern des Wiener Kunstlebens, unter anderem ein Schreiben Beethovens an Diabelli, zwei Kondolenzbriefe Anton Bruckners anlässlich des Ablebens einer von ihm heiß verehrten Dame — der Tante des Besitzers der Dokumente — und schließlich, was den Literaturkundigen besonders interessiert, zwei unveröffentlichte Schriftstücke Franz Grillparzers.

Das eine ist ein an Theobald gerichteter Brief Grillparzers. Fehlt auch der Zuname des Adressierten, so ist es unschwer zu erraten, daß es sich hier um Theobald Freiherr von Rízy handelt, den Senatspräsidenten des Obersten Gerichtshof in Wien. Rízy war Grillparzers Vetter mütterlicherseits (Rízys Mutter war die jüngere Schwester von Maria Grillparzer). Er übernahm nach dem Tode der Alleinerbin des Nachlasses Grillparzers, Katty Fröhlich, die Sichtung und Ordnung der Papiere des verstorbenen Dichters, bevor sie der Gemeinde Wien übergeben wurden. Die beiden hier wiedergebrachten Handschriften dürften wohl aus Rízys Privatbesitz stammen.

Wird Grillparzer nachgesagt, daß er im Alter stets bereit war, junge künstlerische Talente zu fördern, auch wenn sie es vielleicht nicht recht verdienten, so kann dasselbe nicht behauptet werden, wie der Brief beweist, wenn er einen jungen Bewerber um ein öffentliches Amt befürworten sollte. Die zögernde, ja fast widerwillige Art, in der das Empfehlungsschreiben abgefaßt ist, stellt ein gutes Zeugnis aus für die Gewissenhaftigkeit des Staatsbeamten Grillparzer auch noch im Ruhestand, wenn er sich über die Verwendungsmöglichkeit eines Kandidaten nicht ganz im Klaren war.

28. Februar 1860

Lieber Theobald!

Der häßliche Wind hindert mich bei meinem bekannten Augenübel Dich persönlich aufzusuchen, ich muß daher schriftlich ein Anliegen vortragen.

Ein alter Bureau-Kamarad [sic], Finanzrath U., hat einen Sohn, der als Advokaten-Konzipient bei der gegenwärtigen Advokaten-Promozion in Vorschlag gekommen ist, aber nur an der zwölften Stelle, wobei ihm, wie der Vater behauptet, dem Datum seines Doktor-Diploms und der Zeit seiner mehr als zehnjährigen Praxis nach, Unrecht geschehen sey.

Ich kenne den jungen Menschen nicht und weiß nur, daß unser Vetter Leopold Sonnleithner, bei dem er im Jahre 1848 arbeitete, mit ihm nicht zufrieden war, in der Folge aber seine Meinung geändert und ihm daher auch gegenwärtig seine Stimme gegeben hat.

In wiefern er daher eine bessere Stellung und daher eine gemäßigere Aussicht auf Ernennung verdiente, weiß ich nicht, konnte aber dem Vater, meinem früheren, obwohl ziemlich gleichgiltigen Kollegen das officium boni viri nicht verweigern, bei Dir als meinem nächsten Verwandten ein sogenanntes gutes Wort einzulegen. Was ich denn hiemit gethan haben will.

Daß mir nicht einfällt, Deiner Rechtlichkeit auch nur den mindesten Zwang anzulegen, versteht sich von selbst.

freundschaftlichst

Franz / nicht Kamillo / Grillparzer

Die Schlußzeile ist bemerkenswert, da sie verrät, daß anscheinend eine Verwechslung der beiden Brüder nicht ungewöhnlich war. Beide waren Junggesellen, Juristen und bekleideten öffentliche Stellungen, allerdings war die Kamillos eine untergeordnete. Übrigens sollen sie im Alter einander stark geähnelt haben.

Das Gedicht „Des Kindes Scheiden“, das Vorbild des vorliegenden „Des Kindes Heimkehr“, wurde von Grillparzer anlässlich des Todes seiner Nichte am 22. Oktober 1817 verfaßt. Reinhold Backmann deutet an, daß Grillparzer dasselbe Gedicht bei ähnlichen Todesfällen an die trauernden Eltern zur Tröstung sandte; er erwähnt aber nichts davon, daß der Dichter dann vielleicht irgendwelche Veränderungen vorgenommen haben könnte.<sup>1</sup> „Des Kindes Heimkehr“ jedoch zeigt, abgesehen von dem Titel, auch weitere Abweichungen. In der folgenden Wiedergabe dieses Gedichts werden an den betreffenden Stellen die Worte bzw. Satzteile in Klammern darübersetzt, wie wir sie in der in allen Grillparzerausgaben abgedruckten Originalfassung finden. Nach der Handschrift zu schließen wurde „Des Kindes Heimkehr“ noch von dem jungen Grillparzer verfaßt. Ob es für jemanden aus dem Kreise der Familie Rizy-Sonnleithner gemeint war, läßt sich mangels eindeutiger Unterlagen nicht mit Sicherheit feststellen.

<sup>1</sup> Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Hist.-krit. Ausgabe, 1. Abt., 10. Bd. 271.

(Des Kindes Scheiden)  
(Als meine kleine Muhme starb)  
(22. Oktober 1817).

### Des Kindes Heimkehr.

Über des Bettes Haupt flog säuselnden Fluges ein Engel,  
Und des Unsterblichen Blick fiel auf das schlafende Kind.

Wie sein eigenes Bild im Spiegel silberner Wellen,  
(Lächelt)

Lacht ihn freundlich und hold an die süße Gestalt.  
Leise sinkt er herab, sich freuend der lieblichen Täuschung,  
Und tritt luftigen Schritts vor das schlafende hin,  
Ach, es schlummert so süß, und Unschuld und himmlischer Friede  
(Wehen)

Säuseln im Athem des Munds, ruhn auf der silbernen Stirn,  
Kräuseln zum Heiligenschein des Hauptes goldene Locken,  
Ruhn wie ein Lilienzweig in der gefalteten Hand,

(umwölkt)  
Freundlich lächelt der Engel; doch bald umzieht sich sein Antlitz,  
(Und) (wendet er seufzend sich ab)

Trüb mit brütendem Ernst, seufzend kehrt er sich ab.  
Er überschaut im Geist den Sturm der kommenden Tage,  
Dem nur die Eiche steht, der die Blume zerknickt,  
Rauschen hört er des Unglücks seelenmordende Pfeile,  
Wider die Unschuld und Recht nur ein zerbrechlicher Schild;  
Thränend sieht er das Aug', das weich die Wimper bedeckt,  
Und zerschlagen die Brust, die jetzt athmend sich hebt.

(Bangendes Mitleid) (da fehlt)  
Mitleid erfaßt da die Seele des himmlischen Bothen,  
(schaut)

Fragend sieht er empor, und der Allmächtige nickt,  
Da umfaßt er den Nacken und küßt die zückenden Lippen,  
Spricht: Sey glücklich, o Kind! und die Kleine war tod.

Es sei hier noch erwähnt, daß dieses Gedicht (in seiner ursprünglichen Form) eines der bekanntesten Grillparzers ist und des Dichters erstes Werk war, welches noch im Jahr der Veröffentlichung, 1819, von Charles Loyson unter dem Titel „L'enfant heureux“ frei ins Französische übertragen wurde. Während nun Loyson zugab: „Imité de l'allemand de M. Grillparzer [!],“<sup>2</sup> unterließ ein zweiter Franzose, Jean Raboul, bei dem Erscheinen seines „L'Ange et l'Enfant“ im Jahre 1822 jeden Hinweis auf den Deutschösterreicher. Immerhin bemerkt dazu *La Grande Encyclopédie* (Paris, 1886-1902, vol. XXVIII, 211): „l'idée était empruntée à Grillparzer, le poète autrichien, à moins que celui-ci ne l'ait empruntée au poète français.“ Die hier aufgeworfene Frage der Priorität ist natürlich angesichts der chronologischen Tatsachen absurd. „L'Ange et l'Enfant,“ welches von Lamartine und Alexandre Dumas bewundert

<sup>2</sup> Vgl. Irene Jerusalem, „Ein Gedicht Grillparzers in französischer Nachbildung,“ *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft* (XVIII, 1908), 307-312.

wurde, ist das einzige Gedicht des einst im 19. Jahrhundert so gefeierten Raboul, „dit le Boulanger de Nîmes,“ welches sein Ruhm für die Nachwelt sichert. Laut *Larousse du xx siècle* (Paris, 1932, vol. V, 951) verbleibt es „son chef-d'oeuvre.“ „Des Kindes Scheiden“ wurde noch von anderen Franzosen nachgedichtet und schließlich hat Freiligrath gar eine Rückübersetzung ins Deutsche geliefert. Im ganzen besehen gewiß ein bemerkenswertes Schicksal eines einzigen Gedichtes Grillparzers!





## A GOETHE REMINISCENCE IN EICHENDORFF

L. MC GLASHAN  
*Sydney, Australia*

The particular tone which distinguishes Eichendorff from the other romantic verse-writers we would doubtless associate with the apparent artlessness, the limpid clarity of his descriptions of nature and of mood, and (this is his most typical motif) of the mood of nature. His utterance is so immediate, at times, indeed, so naive, that it seems to be accompanied or preceded by no process of thought and would seem to defy intellectual analysis. It is true that his prose works, particularly the discursive and analytical ones, show us an Eichendorff who has a keen awareness of the spiritual problems of his age and expresses this awareness in a prose which is at once more nervous and more controlled than that of many of his romantic contemporaries, and whose humour is of a subtlety and whimsicality which eluded most of them. Yet there is little of this in his verse. In his view subject-matter of this kind has no place in the lyric. To study his verse means to analyse his sensitivity rather than to test the intellectual content of his statements. These statements are never generalised away from the moment, and in each of these moments the whole of Eichendorff's personality is present. That means that his verse is not lacking in real "Gehalt." It is not a mere procession of sense-impressions as so often with Liliencron, for instance, where we have the feeling that these impressions somehow fail to establish a human centre to which they refer. With Eichendorff the tone of the sense-impressions unfailingly reveals the personality of the man. From a few representative poems it is possible to reconstruct the problems in his novels and some of his Novellen. The verse does not deal with problems as such. It is formed as the immediate response to a situation of nature. But the reader is soon made to realize that the familiar scenes and images — they are considerably fewer than with most other poets of his stature — have a significance as symbols which must be understood. Those seemingly naive lyrics which apparently attempt no more than to evoke a mood with the simplest and directest of means, are suddenly seen to reveal Eichendorff's fundamental situation and problem. The verse does not represent, for all its apparent simplicity, relief and escape from this problem; it shows the working of the same sensitivity and basic attitude in a different medium and therefore at a different level.

This problem for the mature Eichendorff is fundamentally connected with the situation of the Catholic poet using a language created by a generation whose views he could not but reject as heathen. His cry: "Ach Welt, was bist du schön," is heartfelt and spontaneous, but "Welt" can for him turn from the earthly reflection of divine into a siren who tempts and seduces the senses. In this there is a similarity with Brentano, whose situation is in some respects closely related. Eichendorff's faith, however, is unquestioning. Though not entirely free from temptations

he is yet never beset by the doubts from within so characteristic of Brentano. His yielding to the senses is never so complete, the consequent revulsion never as violent. He has neither the strength nor the desire to transmute the poetic diction of his older contemporaries in the way Brentano does in the greatest of his verse. He does not rise to the overpowering cosmic visions, the projection of the inward on the eternal order of nature, as in the "Schwanenlied," nor the violent, relentless probing, the grandiose attempt to analyse the confusion of the inward world with a vision of the outside world, which makes the "Frühlingsschrei" unique among the verse of the romantics. Eichendorff perfects what was there before him, imbues it with his own tone. He does not show new ways, but, standing as he does at the end of the Romantic movement, he is aware of the implications of the medium he uses. He is one of the last links in the movement which begins with the *Sturm und Drang*; for this reason his connections with and his attitude to his predecessors in the movement are of heightened interest.

That is why it is interesting to find, in one of the poems where Eichendorff comes closest to formulating in verse the general implications of his beliefs, an echo of Goethe, who represented for him most clearly those factors which disquieted him. This is in one of the two long and in themselves not very compelling poems from the Novelle "Das Marmorbild," which represents one of the main statements of Eichendorff's basic problems. We will recall that the young hero, Fortunato, is, at a very vital turning-point of his life, almost ensnared by the heathen world of Italy, the realm of Venus and the senses. In the moonlight he is enticed away from a masked ball by a Grecian domino and witnesses the coming to life of a statue of Venus. Once again later in the heat of mid-day (another of Eichendorff's danger-times) he finds himself in the enchanted garden. At the end of the Novelle he is rescued from the temptations of Venus, the timeless ghostly world of unredeemed senses and lusts, only by the singing of Florio. At the sound of his song the temptation is turned into the biblical snake. — The poem which concerns us here is the one Florio sings at the beginning of the Novelle.

It is this world of Venus and the pagan life of the senses which moves Eichendorff to include his parallel piece to Goethe's "Ganymed." That poem expresses best the "Allverbundenheit" of this mood of the young Goethe. Its rhythms best catch the apotheosis of feeling so typical of the beginning of the *Goethezeit*. Eichendorff's poem is in no way a worthy counterpart to "Ganymed." Its images are laboured, constructed, even mannered; it lacks his usual capacity to express a complexity of feeling directly and with the simplest of means. Thought has stifled spontaneity and decked itself in the commonplace images of the Romantic generation. All this marks Eichendorff's remove from "Gedankenlyrik," but it also brings out the references to the other poem, on which it relies to make its implication clear, more directly.

The first part of it evokes the Ganymed world:

Was klingt mir so heiter  
Durch Busen und Sinn?  
Zu Wolken und weiter —  
Wo trägt es mich hin?

Wie auf Bergen hoch bin ich  
So einsam gestellt  
Und grüße herzinnig  
Was schön auf der Welt.

Ja, Bacchus, dich seh' ich,  
Wie glücklich bist du!  
Dein Glühen versteh' ich,  
Die träumende Ruh'.

O rosenbekränztes  
Jünglingsbild,  
Dein Auge, wie glänzt es,  
Die Flammen so mild!

Ist's Liebe, ist's Andacht,  
Was so dich beglückt,  
Rings Frühling dich anlacht,  
Du sinnest entzückt. —

Frau Venus, die frohe,  
So klingend und weich,  
In Morgenrots Lohe  
Erblick ich dein Reich.

Auf sonnigen Hügeln  
Wie ein Zauberring,  
Zart' Bübchen mit Flügeln  
Bedienen dich flink,

Durchsäuseln die Räume  
Und laden, was fein,  
Als goldene Träume  
Zur Königin ein.

Und Ritter und Frauen  
Im grünen Revier  
Durchschwärmen die Auen  
Wie Blumen zur Zier.

Und jeglicher hegt sich  
Sein Liebchen im Arm,  
So wirrt und bewegt sich  
Der selige Schwarm.

If this part has reminiscences of the opening situation of "Ganymed," particularly in the line "Rings Frühling dich anlacht," the end of "Ganymed" is reserved for the end of the second section, which moves completely away from the first.

Die Klänge verrinnen,  
Es bleicht das Grün,  
Die Frauen stehn sinnend,  
Die Ritter schau'n kühn.

Und himmlisches Sehnen  
Geht singend durchs Blau,  
Da schimmert von Thränen  
Rings Garten und Au. —

Und mitten im Feste  
Erblick' ich, wie mild!  
Den stillsten der Gäste.  
Woher, einsam Bild?

Mit blühendem Mohne,  
Der träumerisch glänzt,  
Und Lilienkrone  
Erscheint er bekränzt.

Sein Mund schwillt zum Küssen  
So lieblich und bleich,  
Als brächt' er ein Grüßen  
Aus himmlischem Reich.

Eine Fackel wohl trägt er,  
Die wunderbar prangt.  
"Wo ist einer," fragt er,  
"Den heimwärts verlangt?"

Und manchmal da drehet  
Die Fackel er um —  
Tiefschauend vergehet  
Die Welt und wird stumm.

Und was hier versunken  
Als Blumen zum Spiel,  
Siehst oben du funkeln  
Als Sterne nun kühl.

O Jüngling vom Himmel,  
Wie bist du so schön!  
Ich laß das Gewimmel,  
Mit dir will ich gehn!

Was will ich noch hoffen?  
Hinauf, ach hinauf!  
Der Himmel ist offen,  
Nimm, Vater, mich auf!

We notice that this second part, though introduced by the words: "Hier änderte er plötzlich Ton und Weise und fuhr fort," is accompanied by no alternation of tone or metre of the verse. Instead of suggesting meaning by verse-patterns and his own immediate imagery, he has here, where he is treating an intellectual problem, recourse to conventional images which contrast strongly with his usual spontaneous utterance. For this reason certain things in the second part do not immediately become clear. There is a certain hesitation about the role of the figure who dominates this part. The whole situation could remind one of death interrupting the festive existence of the Greeks in Novalis' "Hymnen an die Nacht," or, in the same poem, the fifth of the hymns, the words to Christ:

Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit  
Auf unsern Gräbern steht in tiefem Sinnen.

Here we would be more inclined to interpret the figure as Christ if it were not for the prose which follows. There Donati, the knight whom Venus has in her toils, appears and is likened by the hero to the figure in Florio's song. It is in any case a messenger from outside the situation of the first part, who transcends the world portrayed there and reveals its transience.

The rest of the "Ganymed" situation, it is noticed, is kept until the end. The last lines have strong echoes of the words which express that final upward movement of "Ganymed": "hinauf, ach hinauf" . . . "Nimm, Vater, mich auf." But that movement has here taken on a completely different significance. "Ganymed" expresses the ecstasy of union, the upward surge of the subjective feeling and an answering embrace of the cosmic projection of this feeling; this poem embodies the longing to be uplifted, to be released from the transitory. That is expressed, too, in the strophe:

Und was hier versunken  
Als Blumen zum Spiel  
Siehst oben du funkeln  
Als Sterne nun kühl.

Even this strophe by itself can show us how far Eichendorff is from his usual technique and subject-matter. The portrayal of this moment after release is not typical of him. It is for this reason that the imagery reminds us more naturally of Brentano, who is more concerned with this moment. The "Vater" of the last line sums up the meaning, its position helping to make the contrast more evident: there the force born of Ganymed's feelings which have been enflamed by the world about him; here the Christian God who releases the soul from the vain and transitory



things it has become entrained with. The "Ganymed" attitude means for Eichendorff, it is evident, not the union with God in the world, but rather: succumbing to a world without God.

These "Ganymed" echoes help fix the problem of the "Marmorbild" and show clearly the intellectual position of Eichendorff. The "Ganymed" conception of God Eichendorff equates with Venus, who represents the world of the senses *without* connection with the divine. This is important for the psychology of the Novelle — it is not just a reference to an intellectual problem which interested Eichendorff as such. It is made clear in the Novelle that Venus is not just a force which attacks from without. She is a force rising from the unconscious. The hero's danger stems from the fact that he confuses the young girl, with whom he is falling in love, with Venus, who is her "Urbild." The individuality, the person, is in danger of being lost to his eyes, and with it the world of responsibility and decision which is threatened by the unconscious and impersonal. The world of Venus is more vital, but it is emotion which is unformed and unredeemed. That is the sense of Eichendorff's word "Verlockung." The hero's love is for him the awakening to a new life in, to a new penetration of the world, but this state of awakening and openness to the world brings with it the dangers of Venus, the world loved for its own sake. The experience of love, the response to the beauty of the world both have for Eichendorff something of the Venus temptation. They must be purified by the religious.

There is another aspect. Just as Fortunato is in danger of letting the unconscious forces of his own soul become the guiding principles of his life and triumph over the powers of decision and responsibility, so Venus personifies as well the senseless recurrence and also the self-contemplation and self-centredness of nature which is not tempered from above and not a reflection of the divine. The mirror-image of the pond by which her statue stands bears this out — even the relatively unproblematic world of "Taugenichts" knows this image in contexts which have something of the same significance. In this treatment of Venus Eichendorff has taken over motifs of Brentano's "Lorelei" which he has not incorporated in his own treatment of the theme ("Waldgespräch"): the longing to be released, or at least the consciousness of not being released, of being subjected to the rhythm of eternal recurrence. Venus is the personification of the static, the unredeemed both in nature and the soul. That is evidenced in the concluding lines of the Venus-sonnet, in itself a much more unified and formally better statement:

Die Rose seh' ich gehn aus grüner Klause  
Und wie so buhlerisch die Lüfte fächeln,  
Erötend in die blaue Luft sich dehnen.

So mich auch ruft ihr aus dem stillen Hause —  
Und schmerzich nun muß ich im Frühling lachen,  
Versinkend zwischen Duft und Klang vor Sehnen.

The treatment of this complex explains to us much of the psychology of Eichendorff's works and the basic situation from which much of his verse springs. The moment of lyric utterance comes when soul and world meet, as if there were no barrier between internal and external. One flows into the other and each is created, is *being* created in that eternal present tense which is the essential time-setting of his verse. Eichendorff seeks to show the dilemma of the soul exiled on earth. It can fulfill itself and its mission by seizing those visions of the world which point to the proper home of the soul — or be weighed down by a world no longer mindful of its function as reflection of the divine. The situation, often met with and often commented on in his verse, of a scene depicted from a height is connected with this:

In die schöne Welt hinunter  
Lockt mich dieses Stromes Gruß.

From this basic situation, too, all those poems ("Zwielicht" would be the best example) which treat of the danger of nature take their place in Eichendorff's view of the world. With this in mind we can also appreciate the true significance of the poem "Mondnacht" and understand why it is included in the "Geistliche Lieder." It treats the moment of "Gnade," where the beauty of the world is so overpowering because it is the reflection of the heavens. Perhaps better than anything else that poem can help us define Eichendorff's true position in relation to "Ganymed." Here the release granted in the moment of "Gnade" is brought out in the last strophe:

Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande  
Als flöge sie nach Haus.

Only after the passive receptivity, the yielding to the beauty of the moment, described as the meeting of heaven and earth, does the first person (the *soul* of the poet) appear. Only then is any mention of the soul possible. It is created and released by the beauty of this moment. There is no personality, no will in the first strophes at all. Only in the third does the soul enter and act. "Flog" brings about this release. It is the only word of action occurring in this stressed position. It breaks through the rising verse-openings characteristic of the poem up till this point; it is really the only verb of true verbal significance in the whole poem. The release then (that is the movement of the poem) is a rising through the world out of the world. In "Ganymed" it is the movement of "umfangend umfassen," the ecstasy of the never-ending and complete union of soul and world-soul.

This is the chief interest of the poem from the "Marmorbild." It refers back, from its position at the end of the *Goethezeit* to one of the most significant statements of its early years. As an indication of the development of Eichendorff's generation within that framework, it has an historical significance far beyond its rank as a work of art.

## MENCKEN AND THE SUDERMANN CASE

SIEGFRIED B. PUKNAT  
*University of California, Davis*

In his progress and decline through more than one distinguished American mind, Hermann Sudermann was alternately, and sometimes simultaneously, an idol and an irritant. H. L. Mencken's commentary on Sudermann was threefold, two parts composing a funeral wreath for the plays and novels and a third forming a garland for a small selection of durable *Novellen*. His assertion of Sudermann's achievement in short prose fiction was sharpened by Mencken's awareness of the German writer's lapses within other genres. In dismissing the plays, Mencken took clues from the criticism of his friend James Huneker. Edith Wharton was ahead of both of her countrymen in admiring a segment of Sudermann's fiction, and in one instance she was more directly involved with his drama. Her translation in 1902 of *Es lebe das Leben* as *The Joy of Living* left her a pleasant trickle of royalties and a less pleasant question concerning aesthetic quality. Like Mencken's, her involvement with Sudermann seems to have been a story of attraction and repulsion. Mencken managed, however, to back easy hindsight with a bit of critical foresight and to give what may be a statement of Sudermann's circumscribed but lasting value.

By the time Mencken dared to praise Sudermann's work in the short story and also to carry on the demolition of the same writer's dramas and novels, the plays had already been exploded in Germany and in America for different reasons, and had slipped from the stage to a few textbooks. American interest in Sudermann perhaps had its brief climax when H. H. Boyesen, in a moment of foolishness unusual for him, hailed *Die Ehre* (*Honour*) as the "most beautiful" example of the drama in Germany since *Minna von Barnhelm*. Under the temporary spell of what he called Sudermann's "delicious" intellectual problem, Boyesen had announced his refusal to be "staggered" by such offerings during the interim as *Wallenstein* and *Wilhelm Tell*. This lavishness was being tempered in back files of *The Bookman* when Mencken first took up the matter in *The Smart Set* in 1912. Some time between Boyesen's enthusiasm of 1895 and Edward Everett Hale, Jr.'s placid note in 1910 that Sudermann "is not the figure in the literature of the world that he was in 1905," the American reception had chilled before getting well under way. Hale wondered if the German playwright's mine had been but a pocket.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. H. Boyesen, "The Drama of Revolt," *The Bookman, A Literary Journal*, I (July, 1895), 384-388. Edward Everett Hale, Jr., *Dramatists of To-Day*, sixth edition (New York, 1911), pp. 88-89. See also "Hermann Sudermann," *Atlantic*, LXXVII (May, 1896), 697-702; J. Firman Coar, "Three Contemporary German Dramatists," *Atlantic*, LXXXI (January, 1898), 71-78; B. W. Wells, *Modern German Literature* (Boston, 1895), pp. 395-397. T. Beer in *The Mauve Decade* (New York, 1926), pp. 196-197, credits Harry Thurston Peck with being the first American to treat Sudermann "to more than a passing paragraph of uneasy regard." See Ludwig Lewisohn, *The Modern Drama* (New York, 1915), pp. 128-134, on the German popularity and rejection of Sudermann.

Even *Magda* (*Heimat*) had, according to Mencken, "gone under the counter" before he got around to the play, but earlier opposition pales in comparison with his exuberance in pushing the work further under by declaring that it had given a "new and gaudy leading role to all the middle-aged chewers of scenery" and by explaining any recurrences of the drama as the adornment of the last agonies of some theatrical dodderer. Shaw's essay comparing the talents of Duse and Bernhardt in the Sudermann play, when it and the two actresses were still fairly fresh, perhaps needs to be remembered here by way of partial balance. Shaw, the subject of Mencken's first book, did call *Magda* "a real play." Yet his enchantment with the Duse's blushing in one scene left him with the telling Shavian conclusion that the actress not only understood Sudermann but "was a greater artist than he."<sup>2</sup> *Magda* to Mencken, who probed the play minus the charms of the Duse, was the confusing unaesthetic result of Sudermann's efforts to "temper the rigors of the Schlaf-Holz formula (by Ibsen out of Zola) with sardoodledum."<sup>3</sup>

Huneker, too, had caught the silhouette of Ibsen in *Magda*, although he had given the work a gentler, more searching treatment than Mencken ever tried. In reviewing a dozen Magdas he had watched, among them Bernhardt, Duse, and Modjeska, Huneker went beyond the leading lady to touch upon the characterization of Heffterdingk, the pastor. This portrait by Sudermann of the altruist in action Huneker found hardly convincing: "Your true altruist is bounded by Tolstoy on the north, by Howells on the west, by Francis of Assisi on the south, and on the east by Buddha. Outside of book covers the person exists not." Huneker had preceded Mencken in tracing a dualism of style and ideas in Sudermann and in trying to discover why the German writer had "grazed so often on the edge" of genuine artistic triumphs and why he was "brilliant if not always satisfying." Huneker saw the contradictions stemming from Sudermann's attempt to emulate Ibsen in psychological content, to match Sardou in construction, and to become a painter of manners. *Honour*, which had been a comet to others besides Boyesen when it first appeared, seemed banal to Huneker. He did cheer Sudermann for his tantalizing ability to deflate "the bloated German bourgeois."

Huneker's own critical armory is well exhibited in his essay on Sudermann. Bjornson, the younger Dumas, Nietzsche, Augier, Milton, d'Annunzio, Daudet, Flaubert, and more expectedly Hauptmann, all crop up by way of comparative, contrasting, or otherwise illuminating company for Sudermann. This torrent is less an instance of dropping impressive names than it is of the crusading internationalism for which Mencken admired Huneker. It is not astonishing that Casseres rhapsodized that Huneker was the American Columbus who discovered Europe for us, or that Mencken referred to the "baroque charm" of this writing.

<sup>2</sup> Bernard Shaw, "Duse and Bernhardt," *Our Theatres in the Nineties*, I (New York, 1931), p. 162 (original essay written June 15, 1895).

<sup>3</sup> "Hermann Sudermann," *Prejudices: First Series*, 1919, pp. 105-106.



In his persistent attempt to spread his own faith in Huneker's distinction among practising American critics, Mencken specifically applauded this work on Sudermann. Ten years after his essay appeared Huneker still believed that Sudermann knew how to write a play but was a tormenting Klingsor, "the evoker of artificial figures, not a poet who creates living men and women."<sup>4</sup>

Huneker and Edith Wharton had different notions of the drama she reluctantly translated for Mrs. Patrick Campbell. Placing it next to *Magda* as a technical accomplishment, Huneker called *The Joy of Living* a capital piece, a victory of new harmonies over a trite theme, and a successful instance of the insertion of real tragic quality within the aristocratic commonplace. He also admired the refreshing lack both of explicatory tarnish and Mother Goose moralizing. Mrs. Wharton thought otherwise. She tried to convince Mrs. Campbell, who had earlier played *Magda* and wanted to become still another Sudermann heroine, that a tragedy based on a German point of honor in dueling was not ideally adaptable material for British or American audiences. Mrs. Campbell insisted. Edith Wharton delivered the translation, not without regret and an anecdote on the pitfalls of Englishing foreign plays: "I told her that the German title ('Long Live Life,' in its most bitterly ironic sense) was virtually untranslatable; but some one persuaded her that it meant 'The Joy of Living.' I protested vehemently, not wishing the dramatic critics to accuse me of such a flagrant error; but I was overruled, the play was brought out under that comic title, and in spite of Mrs. Campbell's brilliant acting, it promptly failed—not without the critics having seized the occasion to remark that, if the accuracy of the rest of Mrs. Wharton's translation was on a par with that of the title, etc., etc. . . ."<sup>5</sup>

Edith Wharton found a minor mystery in the fact that her translation of a play containing "unintelligible discussions on the technical why-and-why-nots of dueling" went on selling steadily in America for over twenty-five years and figured in her royalty returns as late as 1935. Any attempt

<sup>4</sup> James Huneker, "Hermann Sudermann," *Iconoclasts* (New York, 1905), pp. 286-303, and "New Plays by Hauptmann, Sudermann, and Schnitzler," *Ivory, Apes, and Peacocks* (New York, 1957; first printed 1915), pp. 138-140. Mencken in "James Huneker," *A Book of Prefaces*, 1917, p. 162, asserted that Huneker's estimate of Sudermann "bearing date of 1905, may stand with scarcely the change of a word today." By 1929 when Mencken wrote the introduction to *Essays by James Huneker* there is a defensive note on this point: "Did he praise Sudermann too much? Then remember that it was the Sudermann of 'Frau Sorge' and 'Sodoms Ende' and consider how much worse some of his contemporaries were let in . . ." (sic). In 1916 Huneker wrote Mencken that *Iconoclasts* was his "best seller" so far and that the book was in print, though not published in Germany and Austria. By 1913 Huneker referred to Wedekind as being "thrice as original as Sudermann" (*Letters of James Gibbon Huneker*, ed. Josephine Huneker [New York, 1922], pp. 151, 212). See also Benjamin de Casseres, *James Gibbons Huneker* (New York, 1925); Alfred Kazin, *On Native Grounds* (New York, 1942), pp. 63-65.

<sup>5</sup> *A Backward Glance* (New York, 1936), pp. 167-168. *The Joy of Living*, tr. E. Wharton (New York, 1902; reprinted in 1907). The play was performed at the Garden Theatre, New York, October 23, 1902.

at an answer now could be only a question. Was this an underground interest in Sudermann or Wharton or in their combination? When she thus reminisced in the thirties about the contretemps and the profit originating in the German writer, she may have forgotten her letter of 1902 to W. C. Brownell in which she named *Es lebe das Leben* as "Sudermann's finest" play.<sup>6</sup> Perhaps even then she was saying delicately that the other plays were worse, or perhaps over the decades she exercised her well-earned right to change her literary mind. In her memories of at least one play she was as severe as was Mencken in his criticism of the theatrical Sudermann.

Toward Sudermann as a novelist Mencken was no milder than toward the dramatist. In Menckenesque, the German "wobbled" in long fiction between the fields of romance and reality and lost himself somewhere between like "a rat without a tail." Admitting that the opening was a "superlatively fine piece of writing," Mencken saw in *Dame Care* (*Frau Sorge*) a wandering off into sentimentalization of the unpleasant,<sup>7</sup> a verdict which seems fair today. The troubles of the hero, Paul, multiply out of control as the once famous novel grows without fully developing. By the time the flute is symbolically crushed under the Locomobile in chapter eighteen, there have been many unfocused and saccharine accounts of the frustrating and the pitiable. Lines from *Dame Care* itself are applicable not only to the hero but to readers later than Mencken "... like the black clouds around, years and years of struggling and years of care rose up before his eyes."<sup>8</sup> In *Song of Songs* (*Das hohe Lied*), Lily Czenepanek's swoonings were to Mencken as jarring as if Conrad had had Lord Jim converted at a gospel meeting; Zolaism watered down by romance brought on aesthetic convulsions.

In German fiction other than Sudermann's Mencken found collisions of tone. He related these instances to a larger disappointing pattern in the German naturalistic movement. That movement, he decided, was "launched by men whose eyes were upon the theater, and it is in that field that nine-tenths of its force has been spent." Here, via George Madison Priest, Mencken was echoing Gotthold Klee's *Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte*. In 1917 Mencken mentioned *Buddenbrooks* as a great exception among the failures, but refused to make one or two such achievements evidence of the prevailing quality of German fiction in the era. And even from one of Mann's novels Mencken received the impression of cross-purposes, which also disturbed him in *Dame Care* and *The Song of Songs*: "The case of Mann reveals a tendency that is visible in nearly all of his contemporaries. Starting out as

<sup>6</sup> Letter to W. C. Brownell, May 27, 1902, the files of Charles Scribner's Sons. I am grateful to Mr. Wayne Andrews for this material and the letter referred to in footnote 10.

<sup>7</sup> *Prejudices: First Series*, pp. 106-107.

<sup>8</sup> *Dame Care*, tr. Bertha Overbeck (New York, 1891), p. 261; *Frau Sorge* (Stuttgart and Berlin, 1909), p. 245.

an agnostic realist not unlike the Arnold Bennett of *The Old Wives' Tale*, he has gradually taken on a hesitating sort of romanticism, and in one of his later books, *Königliche Hoheit* (in English, *Royal Highness*), he ends upon a note of sentimentalism borrowed from Wagner's *Ring*.<sup>9</sup>

To Mencken's curt list of Sudermann's novels might be added one which appeared after his essay. In *The Mad Professor* (*Der tolle Professor*), translated in America within two years of its German publication in 1926, Sudermann charges in so many intellectual and emotional directions at once that the title acquires mockeries beyond its intention. Another novel, unmentioned by Mencken but admired by Edith Wharton, is *Es War* (*The Undying Past*), which she once named as "the greatest of modern German novels."<sup>10</sup> Weighed in light of the state of German fiction during the immediate period before 1902, this approval becomes fairly cautious. *Es War* is, however, effectively sustained through scenes of lively, close observation; it contains the ironical bite which Mencken applauded in shorter prose by Sudermann. The portrayal in *Es War* of a high-spirited individual in a warmly yet critically realized Prussian Junker setting may have had special appeal to Edith Wharton, who in her own fiction captured with a like skill the "Junkers" of old New York.

Another American, Henry Blake Fuller, against whose undeserved neglect Huneker fought as Mencken had fought for Huneker, put a critical finger on Sudermann's disturbing flabbiness in his prose later than *Es War*. In Sudermann's autobiographical *Book of My Youth* (*Bilderbuch meiner Jugend*) Fuller found the well-manipulated detail typical of Sudermann elsewhere and also arresting and entertaining writing combined with a deficiency in breadth if not in flow. "Things," said Fuller, "sift through his fingers when they might be moulded solidly into better form."<sup>11</sup> As Huneker and Mencken knew, it was just such recurrent signs of what might have been which kept Sudermann's case from being dull.

Little enough seems to be left for praise. But that little is still as worthy an import as Mencken claimed it to be when he welcomed the book to America. *The Indian Lily and Other Stories* (*Die indische Lilie*), which was translated by Ludwig Lewisohn and was printed and reprinted in this country within one month, brought on a skirmish in American criticism.<sup>12</sup> From one side came resentful phrases, capped by the warning that Sudermann's book was unfit for that formidable American institution, "the home library." There were accusations against the work

<sup>9</sup> "Theodore Dreiser," *A Book of Prefaces*, pp. 77-78; the essay was reprinted in *The Shock of Recognition*, ed. Edmund Wilson (New York, 1943), pp. 1160-1208.

<sup>10</sup> Letter to W. C. Brownell, July 16, 1902, in the files of Charles Scribner's Sons.

<sup>11</sup> In "The Youth of Sudermann," *The Freeman*, July 25, 1923, pp. 475-476, Fuller praised Sudermann's knowledge of his own weaknesses. For Huneker on Fuller see "James Huneker's Bitter Criticism of Our Neglect of a Great American Masterpiece," *Current Opinion*, LX (January, 1916), 56.

<sup>12</sup> *The Indian Lily*, tr. L. Lewisohn (New York, 1911).

as a threatening carrier of the darkness of Nietzschean paganism, of an obsession with sex, of morbidity, and of an insidious "disillusionizing." Sudermann's "damnable acuteness of penetration" was explained by one opponent as the result of "insomnia."

From defenders of the book came reminders that at least a hundred would-be American writers lacked the art and the intensity displayed in *The Indian Lily*, that American readers were so befogged by "tangled realism" as to be "blind to the clear design and beautiful proportions of these tales." There were even happy comparisons of Sudermann's work with that of Turgenev and Maupassant. J. B. Kerfoot referred to the "kindly and kindling yet ruthless settings forth of the mingled motives that hide behind our universal masquerade of self-deception."<sup>13</sup> In the spring of 1912, Mencken was thus not alone in dashing verbalization about a German work which dealt with the unsmiling aspects of life. His use of shock treatment on the corpus critical had already had an effect on followers, and there were no doubt independents who were making their own breaks for freedom.

Mencken read *The Indian Lily* with the conviction of having discovered his third and only rewarding Sudermann, a writer in whom the novelist and dramatist were left behind, but to whose effectiveness the failures of both had somehow contributed. As he rounded up current fiction for *The Smart Set*, Mencken decided that these German stories were "of the very first calibre — mordant and illuminating studies of men and women, each with the chill wind of disillusion blowing through it, each full of shrewd observations and biting reflection, each preaching, with more or less gay whistling in the dark, the doctrine that life is meaningless, that its tragedy has no moral, that the button molder is ever around the corner."<sup>14</sup>

When he later reviewed this initial excitement with the cooling possibility of its being contained between the hard covers of the first series of *Prejudices*, Mencken's statements only gained in verve. Even in the sobriety of the critical reprint, Sudermann's tales remained "mordant, succinct and extraordinarily vivid character studies, each full of penetrating irony and sardonic pity."<sup>15</sup> And the essay itself was finally to be picked from among the accumulated prejudices for *Selected Prejudices*.

In the writings comprising *The Indian Lily*, said Mencken, Sudermann's virtues shone because he was done before he had a chance to vacillate. Again, the case was strengthened after due reflection from the

<sup>13</sup> Controversy summarized in *Current Literature*, ed. Edward J. Wheeler, LII (April, 1912), 481-482. E. Heyse Dummer has traced the battle in Chicago in 1893 over the morality of *Magda*, the hubbub which caused the critic for the *Chicago Tribune*, who at first did not believe the play to be immoral, to shift his view in headlines of a Sunday edition announcing that the play extolled sin. "Hermann Sudermann, a Contributor to American Culture," *American-German Review*, XIII (February, 1947), 26.

<sup>14</sup> *The Smart Set*, February, 1912, pp. 152-153.

<sup>15</sup> *Prejudices: First Series*, p. 107; *Selected Prejudices* (New York, 1930).



original claim that Sudermann's stories were "among the best that any other German of today had ever given us," to the later and larger tribute: "some of the best short stories that German — or any other language, for that matter — can offer."

*The Song of Death* (*Das Sterbelied*) Mencken singled out for its concise tragedy of an emotional discovery arrived at too late, and *Autumn* (*Herbst*) and *Indian Lily* for their memorable elegies of lost youth. *Merry Folk* (*Fröhliche Leut'*) he liked for the hard iron at the center of its pathos. The iron Mencken hit upon is still there. The story has as grim a kernel as any Christmas tale ever written. It is unlikely ever to compete with or form a companion piece for *A Christmas Carol* during the gift book season.

In *The Purpose* (*Der Lebensplan*), more than in any of these, Mencken found his best evidence and a "little masterpiece": "Here, in less than fifteen thousand words, Sudermann rehearses the tragedy of a whole life, and so great is the art of the thing that one gets a sense of perfect completeness, almost of exhaustiveness. . . . A short story of rare and excellent quality. A short story — oh, miracle! — worth reading twice. It is not so much that its motive is new — that motive, indeed, has appeared in fiction many times, though usually with the man as the protagonist — as that its workmanship is superb. Sudermann here shows that, for all his failings elsewhere, he knows superlatively how to write. His act divisions are exactly right; his *scenes à faire* are magnificently managed; he has got into the thing that rhythmic ebb and flow of emotion which makes for great drama."<sup>16</sup> Mencken wisely ignored *Thea*, which happens to be in the same volume. Such items as Manfred, Astarte, Karma, Sallust, Muenchausen, the plurality of spheres, Goethe's last words, and a mad masque of the metropolis are, it seems to me, somewhat less than artistically united in *Thea* and are hardly clarified by the subtitle, *A Phantasy over the Samovar*.

This chaotic piece does not detract from the effectiveness of *The Purpose*. When Mencken reworked his original essay, his certainty of the justice of his own winnowing had increased to a defiant recommendation to "write off" *Frau Sorge* and *Das hohe Lied*, to clear away all the plays. He believed that he had finally found a Sudermann who "must be put in a high and honorable place" and a writer who "will be remembered."<sup>17</sup> Meanwhile Sudermann's prose seems to have become dimly represented, if at all, by such narratives as the contrived, sentimental, yet anthologized *New Year's Eve Confession* (*Des Hausfreunds Sylvesterbeichte*) with its unrevealing revelation coming in an unsurprising surprise ending. In his dual role as prosecutor and defender of Sudermann in America, Mencken left at least one suggestion for an amendment.

<sup>16</sup> *Prejudices: First Series*, pp. 108, 112.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 113.

## MARIO AND THE MAGICIAN: TWO LETTERS BY THOMAS MANN

CHARLES DUFFY AND DON A. KEISTER  
*University of Akron*

In 1945 the authors of this article were using Thomas Mann's *Mario and the Magician* in their English classes at the University of Akron. One of them (Prof. Duffy), with the names and events of the story very present in his mind, happened upon a note on a poem by Henry Vaughan, in which reference was made to the legend of the medieval monk Cipolus, who delivered an oration on the ass Ponocrates.<sup>1</sup> Struck by the similarity of the name to that of the magician in the story, he wondered whether Mann had perchance known of the legend and recalled the name for his character. Since the best way to satisfy his curiosity was to make a direct inquiry, he therefore wrote to Herr Mann, and, without mentioning the monk Cipolus, asked for an explanation of the magician's name.

Herr Mann promptly replied as follows:

### Letter I<sup>2</sup>

Pacif. Palisades, Calif.  
Oct. 11. — 1945

Dear Mr. Duffy,

I am in receipt of your kind lines, but am somewhat surprised by your inquiry as to the name of Cipolla, as I hardly know what there is to explain about it. It is a good Italian name, as for instance Rampolla and others of this kind. I believe Cipolla is even mentioned in Boccaccio. The meaning is "onion", "bulb." Rampolla, on the other hand, has to do with "rampollare", which is in German: "hervorsprudeln", "hervorspriessen", in English something like "emerge" or "sprout."

Sincerely yours,

Thomas Mann

Meanwhile, the other party to this little narrative (Prof. Keister) had been exercising his ingenuity on another point and had written a comment which he had sent to *The Explicator*, a periodical specializing in short, critical aperçus, real or imaginary. Here is his comment:

Thomas Mann's story is a mosaic of carefully selected bits, built up in leisurely and apparently rambling fashion and yet so cunningly that its effect is one of almost overwhelming reality. Yet, for all its realism, there is one significant detail that is totally inexplicable from

<sup>1</sup> Don Cameron Allen, "Henry Vaughan's 'The Ass,'" *Mod. Lang. Notes*, LVIII (Dec., 1943), 612-614.

<sup>2</sup> This and the following letter are here printed with the gracious permission of Frau Mann; for his good offices the authors also thank Mr. William A. Koshland of Alfred A. Knopf, Inc. The first letter is holograph, the second a typescript.

the realist's point of view: how did Mario come to have a pistol in his possession? Presumably waiters, particularly good-natured ones like Mario, do not go armed to an evening of entertainment that no one could have known in advance was not going to be completely innocent and without implication of any kind. Nor is there any evidence that Mario was leading a double life, apart from his secret worship of a young lady – which would hardly necessitate his carrying a concealed weapon.

Mann makes no attempt to explain why Mario is armed. He seems to take it entirely for granted that Mario's possession of the pistol is merely a matter of course. Indeed, so completely does he avoid the subject that it never occurs to most readers ever to wonder about the incongruity of this particular detail.

I think we must assume that Mann, the master craftsman, knew what he was doing, and that the failure of realism was quite deliberate. If so, we must try to find out why. Let us begin by recalling that in many of his works, particularly *The Magic Mountain* and *Death in Venice*, Mann makes careful use of the symbolic detail and the symbolic deed. It would be wise to look for something similar in *Mario*. Now it is obvious that Mario is acting symbolically and vicariously for the whole audience. He is avenging for everybody the crimes committed by the magician against their dignity as human beings. Beyond this meaning, there is a clear reference to the state of man under Fascism, Italian specifically and German prophetically; a theological meaning is also possible. At any rate, in the narrative Mario's act is well motivated. It is startling but accounted for. The symbolism – or various symbolisms – rides along above the realistic level.

But the gun is pure symbolism, its presence unaccounted for according to the rules of realism. I should take it to mean that, given the will to act, which Mario had, the means with which to act will be found to be present. Mario, unlike the other victims, was strong enough to act. He could *will*. Therefore the gun was in his hand to be used. Its previous history is without relevance. In fact, Mann could not have accounted for its presence without destroying his intended meaning. His logic is not the logic of realism – it is the logic of symbolism, and there is in it just the same intermingling of the material and the spiritual that he has so often made use of.

This brief note had been accepted for publication when Prof. Duffy received Herr Mann's reply to his inquiry concerning Cipolla. Naturally, he wished to acknowledge Herr Mann's courteous letter. At the same time he asked for and of course obtained Prof. Keister's consent to query Herr Mann concerning Mario's pistol. Again, Herr Mann promptly replied:

## Letter II

1550 San Remo Drive  
Pacific Palisades, California

December 14, 1945

Mr. Charles Duffy  
The University of Akron  
Akron 4, Ohio  
Dear Mr. Duffy:

Many thanks for your kind lines of November 30th. You have by far overestimated my erudition. The thought of the medieval monk was far from my mind when writing about my Cipolla, and in case any later philologists should find such an allusion in my story, I herewith want to state for all eternity that I did not have the slightest symbolical intention when naming the magician Cipolla.

Also the pistol of our Mario is by no means a product of metaphysical speculation. The explanation of the fact that he carries a pistol lies rather in the circumstance that he is in love, and obviously unhappily in love, as it is quite clear from the story that his sweetheart prefers a more robust and handsome rival to him. The shot, or shots,<sup>3</sup> which he fires at the mental tyrant Cipolla, who for the moment has conjured up love's happiness before his eyes, were originally intended for somebody else—not with full consciousness—but anyhow the pistol was in readiness.

Thank you very much for your interest.

Very sincerely yours,  
Thomas Mann

In the face of so flat a denial, Prof. Keister decided to withdraw his note—and did. He still, however, regards his little idea with a certain fondness.

<sup>3</sup> Mario fired two shots: "two flat shattering detonations."





## NEWS AND NOTES

### HANS M. WOLFF — STATT EINES NACHRUFES

KARL S. GUTHKE

*University of California, Berkeley*

In Hans M. Wolff hat die Wissenschaft einen der ganz Großen verloren, und nicht nur die Wissenschaft. Ein Nachruf wäre das Gegebene, für den Forscher, für den Lehrer und den Menschen, ein Nachruf mit aller beredter Lobeserhebung, die da üblich ist. Und auch die höchsten Worte würden hier nicht zu hoch gegriffen sein. Man weiß das. Aber wer Hans Wolff wirklich nahe gestanden hat, dem ist nach dieser Art Schriftstellerei nicht zumute, aus Mißtrauen gegen die Sprache, die allzu gängig ist und glatt und alltäglich.

Daher stehe hier statt eines Nachrufs eine Übersicht über das, was die Wissenschaft und der weitere Kreis gebildeter Leser Hans Wolffs Mühen und Suchen verdanken. Nicht daß man dem auf diese Weise zum Bleiben verhelfen müßte: es spricht für sich selbst, und deutlich genug. Aber es scheint sinnvoll, mit solcher Zusammenstellung auf die geistige Weite zu weisen, die der Verstorbene sein eigen nannte, von der Tiefe ganz zu schweigen.

Auf Wunsch der Redaktion sei ein knapper Lebensabriß vorausgeschickt. Er folgt, zum Teil wörtlich, der biographischen Skizze, die im Herbst 1958 in den *Francke-Mitteilungen* erschien.

Hans Matthias Wolff ist am fünften Oktober 1912 in Berlin geboren. Sein Vater war der namhafte Gelehrte Max J. Wolff, bekannt vor allem durch seine Renaissance-Studien. Seinen Jugendjahre verbrachte Hans Wolff in Berlin; nach dem Abitur wandte er sich zunächst dem Bankfach zu, ging dann aber zum juristischen Studium über und promovierte 1934 in Hamburg zum Dr. jur. Schon während des Rechtstudiums ging er jedoch schon seinen ausgesprochenen Neigungen für Literatur und Philosophie nach, und diese führten ihn später zu philologischen und psychologischen Studien nach Paris. Eine Amerikareise schloß sich an, und hier — an der Brown University in Providence, Rhode Island — schloß er 1938 mit dem Doktorexamen in Germanistik ab. Während der Kriegsjahre lehrte er an der University of Texas, seit 1946 an der University of California in Berkeley. Am zehnten November 1958 starb er, sechsundvierzig Jahre alt.

Seine literarische Laufbahn hatte ein Menschenalter vorher begonnen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Innerhalb der chronologischen Reihenfolge ist folgende Anordnung getroffen: Bücher, Aufsätze, Besprechungen. Innerhalb derselben wieder zeitliche Folge. Jahreszahlen bedeuten Erscheinungsdatum.

## 1934

*Das Recht des polizeilichen Notstandes in Preußen* (Diss. Hamburg 1934; Zeulenroda: Bernhard Sporn. 80 S. [Promotion: Januar 1934])

## 1935

"Glückliche Menschen," *Atlantis* (Juli 1935), 438-440.

"Motivierung und Kausalität in der Dichtung," *Archiv*, CLXVIII, 170-176.

Besprechung von H. Lemaire, *Das Stadt-Land-Problem und seine Gestaltung im deutschen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts* (1933), *Archiv*, CLXVII, 132.

Besprechung von Fr. Richter, *Otto Ludwigs Tiberius Gracchus* (1935), *Archiv*, CLXVII, 132.

Besprechung von H. Herrmann, *Der Gegenwärtigkeitsgedanke in der theoretischen Behandlung des dramatischen Kunstwerks bei Lessing, A. W. Schlegel und Hegel* (1934), *Archiv*, CLXVIII, 133.

## 1936

"Die Omnipotenz als literarisches Motiv," *Neophil*, XXII, 270-280.

"La Philosophie de Storm," *REL*, LIII, 385-393.

Besprechung von W. Heuß, *Platens dramatisches Werk* (1935), *ZDP*, LXI, 341-342.

## 1937

"Der Bruch in Kleists *Penthesilea*," *MLN*, LII, 330-338.

"Zum Problem der *Ahnfrau*," *ZDP*, LXII, 303-317.

Besprechung von Robert Ulshöfer, *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik* (1935), *ZDP*, LXII, 204-206.

## 1938

"Kleists Amazonenstaat im Lichte Rousseaus," *PMLA*, LIII, 189-206.

## 1939

"Der zerbrochene Krug und König Oidipus," *MLN*, LIV, 267-272.

"Die Doppelstellung Herzog Albrechts in Hebbels *Agnes Bernauer*," *MDU*, XXXI, 209-221.

"The Controversy over the Theater in Lenz's *Die Soldaten*," *GR*, XIV, 159-164.

"Rotrou's *Venceslas* und Kleists *Prinz von Homburg*," *MP*, XXXVII, 201-212.

Besprechung von Franz J. Nöbling, *Stéphane Mallarmé: Gedichte* (1938), *RR*, XXX, 309-311.

## 1940

"Der Rousseaugehalt in Klingers Drama *Das leidende Weib*," *JEGP*, XXXIX, 355-375.

"Fatalism in Klinger's *Zwillinge*," *GR*, XV, 181-190.

## 1941

"Mösers religiöse Anschauungen und die Aufklärung," *GR*, XVI, 161-176.

"Zur Bedeutung Batteux' für Lenz," *MLN*, LVI, 508-513.

## 1942

"Rousseau, Möser und der Kampf gegen das Rokoko," *MDU*, XXXIV, 113-125.

"Der junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus," *PMLA*, LVII, 753-819.

## 1944

"Zu Christian Weises Morallehre," *MDU*, XXXVI, 209-216.

## 1945

"Justus Möser: Vernünftige Geschichte und geschichtliche Vernunft," *MP*, XLIII, 118-129.

## 1946

"Mellefont: unsittlich oder unbürgerlich?" *MLN*, LXI, 372-377.

## 1947

*Heinrich von Kleist als politischer Dichter* (Berkeley u. Los Angeles: University of California Press = *UCPMP*, XXVII, 343-522).<sup>2</sup>

"Brockes Religion," *PMLA*, LXII, 1124-1152.

## 1948

"Noch einmal: Hebbel und Hegel," *MDU*, XL, 157-159.<sup>3</sup>

## 1949

*Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung* (Bern: A. Francke) 267 S.

"Satyros," *GR*, XXIV, 168-176.

Besprechung von Karl Viëtor, *Goethe: Dichtung, Wissenschaft, Weltbild* (1949), *GR*, XXIV, 224-226.

Besprechung von E. L. Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater* (1947), *MDU*, XLI, 442-443.

## 1950

"Gedanken zur Goethe-Forschung," *Merkur*, IV, 912-918.

Artikel "F. M. Klinger" in *Collier's Encyclopedia*.

## 1951

*Goethes Weg zur Humanität* (Bern: A. Francke), 267 S.

"Käthchen von Heilbronn und Kunigunde von Thurneck," *Trivium*, IX, 214-224.

Besprechung von Carmen Kahl-Wallerstein, *Aus Goethes Lebenskreis* (1946), dies., *Die Frau vom andern Stern* (1948), *GR*, XXVI, 65-66.

Besprechung von Emil Staiger, ed. *Goethes Gedichte* (1949), *GR*, XXVI, 158-160.

## 1952

*Goethe in der Periode der Wahlverwandschaften (1802-1809)* (Bern: A. Francke). 271 S.

"Heinrich von Kleists 'Findling'," *UCPMP*, XXXVI, 441-454.

"Die deutsche Aufklärung," *RIPh*, XXI, 1-15.

## 1954

*Heinrich von Kleist: Die Geschichte seines Schaffens* (Bern: A. Francke; und Berkeley und Los Angeles: University of California Press) 332 S.

## 1955

*Goethes Novelle "Die Wahlverwandschaften"* (Bern: A. Francke; Berkeley und Los Angeles: University of California Press), 86 S.

Besprechung von Ludwig Muth, *Kleist und Kant* (1954), *JEGP*, LIV, 161.

## 1956

*Friedrich Nietzsche: Der Weg zum Nichts* (Bern: A. Francke = Sammlung Dalp, LXXXIII), 309 S.

## 1957

*Thomas Mann: Werk und Bekenntnis* (Bern: A. Francke), 143 S.

*Plato: Der Kampf ums Sein* (Bern: A. Francke; Berkeley und Los Angeles: Univer-

<sup>2</sup> = Diss. Brown University 1938.

<sup>3</sup> Auseinandersetzung mit L. Marcuse. Marcuse antwortete, ebda. 159-160. Eine ungedruckt gebliebene Erwiderung Hans Wolffs kann Interessenten durch Karl Guthke abschriftlich zur Verfügung gestellt werden.

sity of California Press = University of California Publications in Philosophy, XXX), 312 S.<sup>4</sup>

## 1958

*Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns: Fünf Studien* von Karl S. Guthke und Hans M. Wolff (Bern: A. Francke; Berkeley und Los Angeles: University of California Press = UCPMP, XLIX), 122 S.

*Spinozas Ethik: Eine kritische Einführung* (Bern: A. Francke = Sammlung Dalp, CCCXLVI), 128 S.

Das letzte Buch ist Hans Wolff nicht mehr zu Gesicht gekommen. Wenige Tage vor seinem Tode ging das Manuskript von *Arthur Schopenhauer: Hundert Jahre später* (128 Druckseiten) an den Verleger ab. Weiterhin erscheinen demnächst noch *Leibniz: Allbeseelung und Skepsis* (etwa 175 Druckseiten)<sup>5</sup> und ein aus den frühen vierziger Jahren stammender Aufsatz über "Germanische edle Wilde."<sup>6</sup> Seine letzten Studien galten der Philosophie Fichtes und Schellings.

## ERNST WIECHERT

Finding it difficult to pick "a specific quarrel" with the monograph he is reviewing, Mr. Edson M. Chick [*Monatshefte* L (1958), 4, 218 f.: review of Marianne R. Jetter's "*The Island Motif*" in the *Prose Works of Ernst Wiechert*] chooses to launch an attack on Ernst Wiechert and on the supporters of what he terms the "Wiechert legend." I am one of those supporters and find myself in most distinguished company: Hans Carossa, Hermann Hesse, Eduard Spranger, Ricarda Huch, and Reinhold Schneider.

The supporters and creators of the "Wiechert legend" believe that Ernst Wiechert is a poet with a message for our time. We read his works and reread them. To further our *Einfühlung*, recently Englished as empathy, we turn to Wiechert's own statements about his life and works. This is, since Herder and Goethe, for better or for worse, the accepted method of all real, i. e. interpretative criticism. Mr. Chick rejects this as "uncritical."

With what degree of insight or merely how carefully has he read Wiechert? He does not see the one obvious misinterpretation in the monograph under review. The hero of "Der silberne Wagen" does not, as claimed, return to Berlin as to his "island refuge." He has received his verdict in the silence of the East Prussian forests. The woman whom he basely betrayed has rejected him as "taube Ähre." "Wir sammeln hier keine tauben Ähren." On the train home at night he tears up the photograph of his fiancée in Berlin and drops the fragments out into the darkness. In his eyes there is the look of a man,

<sup>4</sup> Geschrieben vor *Thomas Mann*, doch später veröffentlicht.

<sup>5</sup> Geschrieben 1956-57, vor *Spinozas Ethik* und *Schopenhauer*.

<sup>6</sup> In der Festschrift für Bruno Markwardt (Berlin: de Gruyter, 1959). Eine für diesen Band geplante Arbeit kam nicht mehr zustande. Der Aufsatz über "Germanische edle Wilde" fand sich im Nachlaß und wurde den Herausgebern der Festschrift von Karl Guthke eingereicht.



"der an seinen Tod denkt." Equally obvious is Mr. Chick's own misinterpretation of "Die Flucht ins Ewige." For him the end shows an "expulsion from paradise into the realm of death." In the Novelle the hero is sent home to his farm with the injunction: "Sorgen Sie dafür, daß unsere Kinder Brot bekommen." On the train the chaos of the war years seems to vanish: "Während er den warmen Körper seines Kindes an sich drückte, hob er die geöffnete Hand, als wolle er sie um das Steuer legen, das zu den ewigen Dingen wies." No expulsion to the realm of death here.

These two Novellen taken together answer the question with which Mr. Chick ends his review: What did Wiechert really show? They show that while a life solely seeking to realize a selfish ambition leads to its own undoing, a life spent in worthwhile work in the service of one's fellowmen has its own reward. Just as the monograph under review claims. How any critic of Ernst Wiechert can raise this question after reading *Das einfache Leben*, *Die Jerominkinder*, and *Missa sine nomine* must remain a mystery.

University of Wisconsin.

—Friedrich Bruns

### CORRECTION

In *Monatshefte*, Volume 38, No. 4, for April, 1946, T. C. Dunham has made an error in his article, "Medea in Athens and Vienna," which appeared on pages 217-225. The article begins with a quotation taken from F. L. Lucas' *Euripides and his Influence* (Boston, 1923, p. 27). The footnote is correct. But Mr. Dunham obviously did not check the footnote which appeared above the borrowed quotation in Mr. Lucas' book, because Mr. Dunham attributes the statement to Terence. "So wrote Terence in the second century B. C. His admonition, born of reverence for the Greek master, has not, however, been heeded by the playwrights of succeeding centuries" (p. 217).

Terence did not make the statement. According to Lucas, it was taken from the *Palatine Anthology*, VII, 1, 50 (Lucas, pp. 27, 179). Upon further investigation, the quotation is determined to be one of the series of sepulchral epigrams written for Euripides. This particular epigram (which, by the way, Mr. Lucas has translated rather poorly) was written by Archimedes (W. R. Paton, *The Greek Anthology*, Vol. II, Book VII ["Sepulchral Epigrams"], 50, p. 33; published by G. P. Putnam's Sons, New York, 1917).

University of Nebraska.

—William L. Pierce

## BOOK REVIEWS

**Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung.**

*Begründet von Karl Goedeke. Zweite Auflage, Band 14, Buch 8, Abteilung 7, Lieferung 1-3. Redaktion: Herbert Jacob. Berlin: Akademie-Verlag, 1955-56. — Dritte Auflage, Band 4, Abteilung 5, Lieferung 1. Herausgeber: Carl Diesch und Paul Schlager †. Berlin: Akademie-Verlag, 1957. — Neue Folge, Band 1, Lieferung 1-2. Bearbeitet von Georg Minde-Pouet † und Eva Rothe. Berlin: Akademie-Verlag, 1955, 1957.*

**Goethe-Bibliographie.**

*Von Hans Pyritz unter redaktioneller Mitarbeit von Paul Raabe. Lieferung 1-3. Heidelberg: Carl Winter, 1955-57.*

Die Entstehung des Gr(undrisses) ist durch vielerlei Mißgeschick behindert worden. Welche Verluste die Materialien und Manuskripte der Redaktion durch den Zweiten Weltkrieg erlitten haben, und wie das Werk vollendet werden soll, erfährt man aus einem Prospekt des Akademie-Verlags, betitelt „Bericht und Programm 1955,“ der auch über die frühere Geschichte des Werks und über die verdientesten Mitarbeiter knappe Auskunft gibt. Es lohnt sich, diesen Prospekt zu besitzen. Über das Verhältnis der drei Auflagen zueinander, sowie über Inhalt, Gliederung und zweckmäßige Benutzung der bis 1929 erschienenen Bände informiert am besten Robert F. Arnold, *Allgemeine Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, 3. Aufl. (1931), S. 2-6. Die erste Auflage des Gr erschien 1859-81 in drei Bänden. Davon sind Band I-II völlig ersetzt durch die Bände I-V (1884-93) der zweiten Auflage, während Band III zum größten Teil ersetzt ist durch die Bände VI-X (1898-1913), XI, 1 (1951), XI, 2 (1953), XII (1929), XIII (1938) und die ersten drei Lieferungen von Band XIV (1955-56). Es stehen noch aus: die vierte und letzte Lieferung von Band XIV, Band XV und das höchst nötige Generalregister für alle Bände. Jedoch wurde Band IV (18. Jahrhundert und Goethe) der zweiten Auflage schon in den Jahren 1907-1913 ersetzt durch die vier Bände IV, 1-IV, 4 einer dritten Auflage. Diese soll nun durch einen Ergänzungsband IV, 5 erweitert werden, der die Goethe-Literatur der Jahre 1912-50 verzeichnet.

Dem Rezensenten liegen die drei Lieferungen von Band XIV, die erste Lieferung der Goethe-Bibliographie und die ersten zwei Lieferungen der Neuen Folge vor. Band XIV behandelt die Literatur Nordostdeutschlands im Zeitraum 1815-30. Die bekannte Gliederung ist beibehalten: auf eine knappe, aber höchst gehaltvolle Übersicht über das literarische Leben des genannten geographischen und chronologischen Raumes folgen die Bio-Bibliographien der einzelnen Schriftsteller, nach Landschaften geordnet (Mecklenburg, Pommern, Brandenburg, Preußen). Ein bedeutender Dichter ist damals im nordöstlichen Deutschland nicht aufgetreten: Luise Hensel, Wilhelm von Humboldt, Wilhelm

Meinhold und Pückler-Muskau sind die bekanntesten Namen. Jedoch haben die Bearbeiter die Gelegenheit ergriffen, die Bibliographien für Autoren, die bereits in früheren Bänden des Gr behandelt waren, zu ergänzen; so für Alexis, Arnim, Chamisso, Fouqué, Gubitz, Heine, Hitzig, E. T. A. Hoffmann, Holtei, Simrock, Varnhagen von Ense, und andere. Welche Fülle von Material hierbei zu bewältigen war, erhellt daraus, daß z. B. Arnim, Chamisso und Fouqué schon in Band VI (erschienen 1898, verbesserter Neudruck 1906) behandelt waren, und daß seither nur geringe Nachträge in Band X bzw. XI geliefert waren. So ergeben sich für Arnim 256 neue Nummern (obwohl alles in Mallons Bibliographie Verzeichnete nicht nochmals aufgeführt wird), für Hoffmann 1410 und für Heine nicht weniger als 2506. Durch diese Nachträge hat der Gr seine alte Stellung als Grundlage aller Forschung, wenigstens für die genannten Dichter, zurückerobert. Ebenso groß wie der Umfang ist die Zuverlässigkeit. Bei ausgiebigen Stichproben (hauptsächlich an Hand der jährlichen Bibliographie in *PMLA* und des 1958 erschienenen Indexes der *Monatshefte*) hat sich keine einzige Auslassung und nur ganz selten ein geringfügiger Druckfehler gefunden. Da ein Vorwort fehlt, ist jedoch hinzuzufügen, daß 1953 das letzte Berichtsjahr ist. Bei Heine z. B. sind die Erscheinungen des Jahres 1953 verzeichnet, nicht aber Barker Fairleys *Heinrich Heine. An Interpretation*, New York, 1954.

Die Goethe-Bibliographie soll die Lücke zwischen der alten Bibliographie im Gr (3. Aufl., Bd. IV, 2-4) und den jährlichen Bibliographien im *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* schließen. Jene erfaßt die Literatur bis einschließlich 1911, diese setzen mit dem Jahre 1951 ein. Der neue Band wird die Erscheinungen der Jahre 1912-50 verzeichnen, hat also u. a. die Flut von Schriften zu bewältigen, die die Gedenkjahre 1932 und 1949 hervorgerufen haben. Da es sich um einen Ergänzungsband handelt, mußten sowohl die alte Gliederung wie das Streben nach möglicher Vollständigkeit beibehalten werden, obwohl beide des öfteren kritisiert worden sind. Immerhin ist die fast erdrückende Masse des Materials dadurch beschränkt, daß nur die wichtigsten Tageszeitungen und Rezensionen berücksichtigt, Goethe-Abschnitte in Literaturgeschichten und Anthologien nicht aufgenommen und die Angaben von Sonderbibliographien nicht wiederholt worden sind. Was allein durch die letzte dieser Maßnahmen gespart worden ist, zeigt z. B. Günther Schmidts Bibliographie *Goethe und die Naturwissenschaften* (Halle, 1940), welche auf 602 Seiten 4554 Nummern verzeichnet. So wird sich denn auch Pyritzens Befürchtung (im Vorwort seiner Goethe-Bibliographie), der Nachtragsband werde den Umfang der ursprünglichen Goethe-Bibliographie im Gr noch übersteigen, nicht bewahrheiten. Bei gleichbleibendem Verhältnis von Grundstock und Nachtrag wird letzterer mit etwa 1800 Seiten, also 4-5 Lieferungen auskommen. Das vorliegende erste Heft (Seite 1-400) umfaßt fast die Hälfte der Abteilung „Schriften über Goethes Leben und Wirken,“ nämlich alles Allgemeine und den Anfang (bis Beethoven) des Teiles über Goethes Beziehungen zu Personen. Auch bei diesem Heft haben Stichproben die Zuverlässigkeit der Arbeit bestätigt. Das unbedingt nötige Verzeichnis der als

Ergänzung gedachten Sonderbibliographien fehlt vorläufig, ist aber wohl der letzten Lieferung vorbehalten.

Die langsame Entstehung des Gr (der erste Band der zweiten Auflage erschien schon 1884!) und die von Jahr zu Jahr steigende Zahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen zur deutschen Literatur haben ein böses Mißverhältnis im Aufbau des Werkes verursacht, indem die gesamte deutsche Dichtung bis 1815 in sieben Bänden, die Periode 1815-30 dagegen in den letzten acht Bänden behandelt ist. Man begreift, daß das Werk in der einmal begonnenen Form zu Ende geführt werden muß (selbst wenn dabei dem Turnvater Jahn 64 Seiten mit 1093 Nummern zufallen!), aber man ist doch auch froh über die Mitteilung der Redaktion, daß eine völlig neue Auflage in Vorbereitung ist. Daß diese besser gliedern und strenger sichten muß, versteht sich von selbst.

Die Neue Folge des Gr, d. h. die Fortsetzung für die Periode 1830-80, wurde schon vor langem durch Franz Muncker vorbereitet, aber erst 1940 erschien die erste, von Georg Minde-Pouet besorgte Lieferung. Krieg und Nachkriegswirren haben die Arbeit unterbrochen, sodaß die erste Lieferung 1955 in neuer Bearbeitung vorgelegt wurde. Die zweite Lieferung folgte 1957. (Die Neuauflage von Lieferung 1 scheint in manchen Bibliotheken mit der Originalauflage von 1940 verwechselt und deshalb nicht bezogen worden zu sein. Es empfiehlt sich, sie anzuschaffen.)

Trotz schwerer Mängel, über die noch zu reden sein wird, ist das erste Heft so nützlich, daß es eigentlich jeder Germanist besitzen sollte. Der einleitende Teil beginnt auf S. 4-26 mit einem umfänglichen, obwohl unvollständigen Verzeichnis der für den Literaturhistoriker wichtigen Zeitungen, Zeitschriften und Reihen – eine überaus wertvolle Liste, besonders da Karl Petrys *Handbuch* nichts Entsprechendes bietet und Joseph Körners *Handbuch* eine so knappe Auswahl trifft, daß selbst bedeutende nichtdeutsche Zeitschriften fehlen.<sup>1</sup> In No. 1-125 werden sodann die wichtigsten bibliographischen und biographischen Hilfsmittel genannt, und auch eine solche Übersicht über das unentbehrliche Rüstzeug des Forschers wird sonst nirgends geboten, wenigstens nicht seit Arnolds *Bücherkunde*. No. 126-271 verzeichnen Literaturgeschichten, die sich ganz oder teilweise mit der Zeit 1830-80 beschäftigen; No. 272-656 allgemeine Literatur über diese Zeit; No. 657-903 Literatur über die einzelnen Strömungen (Biedermeier, Das Junge Deutschland, Politische Dichtung; Der Münchener Dichterkreis); No. 904-1283 Arbeiten über die Gattungen der Dichtung; und No. 1284-1913 Behandlungen einzelner Länder und Landschaften. Erst dann beginnt der Hauptteil des Werkes, die Bio-Bibliographien einzelner Autoren, die im ersten Heft von Alexis Aar bis Karl Altmüller und im zweiten von Heinrich d'Altona bis Ludmilla Assing reichen. Hermann Allmers, Amalia Herzogin von

<sup>1</sup> Das beste Verzeichnis von Zeitschriften für unser Gebiet ist jetzt wohl die *Union List of Periodicals dealing with Germanic Languages and Literatures*, London, 1956 (58 Seiten). Zur Ergänzung der Liste im Gr dienen die Verzeichnisse in der *Bibliographie der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I (für 1945-53) hrg. von Hanns Eppelsheimer (1957); Bd. II (für 1954-56) hrg. von Clemens Köttelwesch (1958).



Sachsen und Ludwig Anzengruber sind die einzigen Namen von Bedeutung in den vorliegenden zwei Heften.

Leider ist zu sagen, daß die Vorzüge des ersten Heftes fast durchweg dem verstorbenen Herausgeber und den Mitarbeitern der Originalauflage 1940 zu verdanken sind, und daß die Neuauflage 1955 längst nicht mit der gleichen Gewissenhaftigkeit bearbeitet ist. Minde-Pouets Vorwort zur Auflage 1940 ist 1955 weggelassen, sodaß man auf jene zurückgreifen muß, um sich über Anlage und Zweck des Unternehmens zu unterrichten. Man erfährt, daß noch lebende Autoren und solche, die bereits in früheren Bänden des Gr behandelt wurden, von der Neuen Folge ausgeschlossen sind (auch wenn ihre Hauptwirksamkeit in den Zeitraum 1830-80 fällt), daß aber sonst Vollständigkeit der Namen angestrebt wird. Weiter, daß im Gegensatz zu Munckers Absicht vom Plan des alten Gr abgewichen wurde, indem die Autoren nicht in geographisch-chronologischen Teilabschnitten, sondern in durchlaufender alphabetischer Folge behandelt werden – eine erwünschte Neuerung, die viel mühsames Suchen erspart. Auch innerhalb der Bibliographien zu einzelnen Schriftstellern ist die Gliederung verbessert, und neue Abschnitte sind hinzugekommen: „Der Schriftsteller im Bilde“, „Die Werke in der bildenden Kunst“, „Dichtungen über die Schriftsteller und Nachdichtungen“, „Gedenkstätten“, „Vereine und Gesellschaften“ und „Die Werke in der Vertonung.“ Nur die Gliederung der oben genannten einleitenden Abschnitte scheint nicht völlig gelungen. Sollte es nicht möglich sein, die 32 Unterabteilungen der ersten 5 Abschnitte so zu wählen, daß Überschneidungen nicht verkommen? Bei energischerer Durchgliederung nach sachlichen Gesichtspunkten sollte es sich vermeiden lassen, daß beispielsweise Greatwoods *Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des Jungen Deutschland* dreimal aufgeführt werden muß, nämlich in den Abteilungen „Stoffe und Probleme im Zeitraum 1830 bis 1880“, „Philosophische und ästhetische Schriften über das Junge Deutschland“ und „Das Junge Deutschland im eigenen Urteil“ (auch Karl Röttgers *Die moderne Jesusdichtung* erscheint dreimal, als No. 376, 555 und 974), und daß man umgekehrt nicht weiß, ob man E. M. Butlers *The Saint-Simonian Religion in Germany* unter „Geistige und soziale Strömungen“, „Stoffe und Probleme“, „Die deutsche Dichtung und das Ausland“ oder „Philosophische und ästhetische Schriften über das Junge Deutschland“ suchen soll (es steht in der letztgenannten Kategorie). Besonders die Abteilung „Stoffe und Probleme“ ist bunt gewürfelt. Zwei Werke über Amerika als Gegenstand der deutschen Dichtung finden sich hier (No. 387, 403), ein anderes im Abschnitt „Die deutsche Dichtung und das Ausland“ (No. 498). Zudem ist unklar, warum gerade diese drei Arbeiten aus der reichen Literatur über das Thema herausgegriffen sind. Den weit gehaltvolleren Auswahlen bei Körner (S. 40) und in Koschs *Literatur-Lexikon* (2. Aufl., S. 33 f.) sei noch Walter Imhoofs *Der Europamüde in der deutschen Erzählliteratur* (1930) hinzugefügt, dessen Literaturverzeichnis und Anmerkungen weitere Quellen erschließen. Schließlich ist zu beklagen, daß Abhandlungen und Anthologien nirgends getrennt sind, was in dem Abschnitt „Lyrik“ besonders lästig ist.

Die Neuauflage 1955 hat einen entschiedenen Vorzug: Nazischriften sind weggelassen, und das defamierende Sigel Jd für jüdische Autoren ist verschwunden. Auch zeigen die Autoren-Bibliographien in den vorliegenden zwei Lieferungen die im Gr gewohnte Zuverlässigkeit. Im einleitenden Teil dagegen ist die seit 1940 erschienene Literatur nur gelegentlich, fast möchte man sagen: launenhaft, nachgetragen. Von den 32 Unterabteilungen der ersten fünf Abschnitte verzeichnet die Hälfte kein einziges seit 1940 erschienenes Werk, und auch die andere Hälfte erfaßt die neuere Literatur oft recht dürftig. Will man uns wirklich glauben machen, seit Viëtor (1931) habe niemand über die Frage der Gattungen geschrieben, seit dem *Reallexikon* (1926) sei nichts über einzelne Gattungen erschienen, seit der Bearbeitung des Echtermeyer von 1937 nichts über Lyrik im allgemeinen und seit 1940 nichts über Theorie und Technik der Lyrik? Man müßte einen stattlichen Forschungsbericht liefern, um das hier Fehlende nachzutragen.

Hastiges Arbeiten zeigt sich auch darin, daß die beiden Auflagen von Koschs *Literaturlexikon* getrennt (und die erste mit variierender Angabe des Erscheinungsjahrs) verzeichnet sind (No. 104 und 114), während sonst die Auflagen eines Werkes zu Recht unter einer Nummer zusammengefaßt werden (so No. 18, 20, 23, 46). Und warum fehlt die *Allgemeine deutsche Biographie* (1875-1912), da doch ihre bescheidenen Nachfolger, *Die großen Deutschen* und die *Neue deutsche Biographie* als No. 109 bzw. 113 genannt sind? Schließlich ist zu beklagen, daß die Neubearbeitung nicht zum Anlaß diente, den empfindlichsten Mangel der Auflage 1940 zu beseitigen, nämlich die Vernachlässigung der periodischen Bibliographien. Hier fehlt fast alles: die *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur* (seit 1896); die *Bibliographie der fremdsprachigen Zeitschriftenliteratur* (seit 1911); *The Year's Work in Modern Language Studies* (seit 1931); *Bibliographic Index* (seit 1937); *Biography Index* (seit 1946); John H. Fishers wertvoller Katalog, "Serial Bibliographies in the Modern Languages and Literatures," *PMLA*, LXVI (April, 1951); und die jährlichen Bibliographien in der *Zeitschrift* (seit 1951 *Jahrbuch*) für *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, im *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, und in *PMLA* (seit 1957 international). Merkwürdigerweise nennt der Gr die Vorläufer der *PMLA* Bibliographie (sie erschienen im *Literarischen Zentralblatt* und später in der *Germanic Review*), aber nicht im bibliographischen Abschnitt, sondern erst später in dem Abschnitt „Die deutsche Dichtung und das Ausland“!

Glücklicherweise lassen sich die genannten Lücken wenigstens teilweise durch andere Werke ausfüllen. Max Wehrlis *Allgemeine Literaturwissenschaft* (1951), Körners *Bibliographisches Handbuch* (1949), dessen Fortsetzungen durch Eppelsheimer (1957) und Köttelwesch (1958), die Neuauflage des *Reallexikons* (8 Lieferungen, 1955-58) und die Fortsetzung der *Jahresberichte* (Bd. XVI-XIX, 1956 für 1936-39) sind zu Rate zu ziehen.

Wie vorzugehen ist, um eine handliche, der lebendigen Forschung dienende Auswahlbibliographie zu schaffen, zeigt die Goethe-Biblio-

graphie von Hans Pyritz und Paul Raabe. Das Werk soll sich auf einen Band (8 Lieferungen) beschränken, wovon die ersten drei Lieferungen vorliegen. Ein Vorwort unterrichtet über Grenzen und Ziele des Unternehmens: das letzte Berichtsjahr ist 1954; Zeitungsartikel und Rezensionen sind ausgeschlossen; auf Beurteilung der aufgenommenen Werke wird verzichtet, jedoch wird gelegentlich ein Titel erklärt. Ziel ist, dem Forscher einen Kompaß und kein Kompendium in die Hand zu geben. Das verlangt nicht nur strenges Sichten und Ausscheiden, sondern auch eine Gliederung, die von dem Aufbau der Kipkaschen G-Bibliographie im Gr radikal abweicht. Pyritz möchte die Bücherkunde der morphologischen Betrachtung dienstbar machen, also Leben und Werk, Werden und Wesen als Einheit, oder zumindest in ihrer wechselseitigen Beziehung und Durchdringung darstellen. Er gibt zu, daß dieser Plan technisch nicht durchführbar ist, denn er bedeutet nicht weniger als „Gefüge und Bewegung eines Körpers mit linearen Mitteln sichtbar“ machen wollen. Aber annäherungsweise läßt sich die Absicht doch verwirklichen: durch Anordnung nach Sachen (statt bloß chronologischer oder gar alphabetischer Reihung), und zwar nicht nur in der Folge der 14 Hauptkapitel der Bibliographie, sondern hinunter bis in die Unterabteilungen zweiten, dritten und vierten Grades; durch erläuternde Einleitungen zu Kapiteln und Abschnitten; und durch Querverweise nicht nur auf einzelne Titel, sondern auf ganze Gruppen von Werken, die sich mit mehr als einem Aspekt von G's Dasein beschäftigen. So wird die Kugel der Existenz zwar in den Faden nummerierter Buchungen ausgesponnen, zugleich aber die Verzerrung des Bildes wieder aufgehoben durch beständige Erinnerung, daß alles zu allem gehört. Personen, Orte, Sachen, Tätigkeiten, Werke, genetische Entwicklungen — all dies soll hier verstanden werden als Ausstrahlung eines lebendigen Wesens oder als Einwirkung auf dieses, damit sich ja nicht der positivistische (und ungoethesche) Glaube breitmache, man könne das Innen vom Außen, oder die Beschäftigung mit dem Real-Gesicherten von der Betrachtung des Geistes trennen. Kern der Bibliographie ist deshalb das auf den ersten Blick befremdende Kapitel IV: „Goethes Entwicklungsgeschichte.“ Es heißt nicht „Lebensgeschichte“ oder gar „Biographische Einzelheiten,“ eben weil das Leben nicht von der Persönlichkeit und den Werken getrennt werden soll. Da es aber überraschend wenige genetische Studien gibt, besteht das Kapitel einerseits aus Nachträgen (oft Kleinigkeiten) zu der in anderen Kapiteln verzeichneten Literatur, andererseits aus einer Fülle von Querverweisen und Bemerkungen des Kompilators, die zusammen genommen eine Art Index, oder auch einen Forschungsbericht und Nachweis von Forschungsaufgaben darstellen.

Daß die Gliederung nicht nur geistreich, sondern auch handlich ist, beweist der praktische Gebrauch. Schon jetzt, noch ohne Index, hat der Rezensent die drei Hefte ständig benützt und sich ohne Mühe darin zurecht gefunden. Über die Berechtigung der Aufnahme oder Auslassung bestimmter Titel wird es natürlich keine zwei gleichen Meinungen geben. Nachträge zu einer Auswahlbibliographie zu liefern, wäre absurd. Aber es soll wenigstens angedeutet werden, was zu finden ist und was nicht.

Im ersten Kapitel, „Goethe-Forschung,“ bemerkt der Rezensent (mit vielleicht verzeihlicher Genugtuung) als No. 242 die Wisconsiner maschinenschriftliche Dissertation von Fred Beharriell über die G-Biographien 1913-1923. Er vermißt (nach No. 71) Paul Fischers *Goethe-Wortschatz*, sowie (nach No. 267) Biedermanns *Aus der Frühzeit der Goethe-Forschung*. Eine wirkliche Lücke scheint das Fehlen (in dem Absatz No. 288-304) der Werke über G-Forschung in Amerika, England und Frankreich von Oswald, Brandl, Carré und Baldensperger, die bei Körner, S. 256, genannt sind. Im zweiten Kapitel, „Goethe-Editionen,“ wird auf Nennung der frühen Raubdrucke sowie der Erstausgaben einzelner Werke verzichtet (S. 48, 54). Ersatz dafür findet man im Anhang zu Franz Göttings *Chronik von Goethes Leben* (= Pyritz, No. 72), wo die wichtigsten Ausgaben beiderlei Art zusammengestellt sind. Auswahl Ausgaben, die nicht der Forschung, sondern dem Unterricht oder der allgemeinen Bildung dienen, sind meist nicht berücksichtigt; so etwa (nach No. 690) die Auswahlen aus Briefen, Tagebüchern und Gesprächen von den Fleißners (New York) und von Gerlach und Herrmann (Hamburg). Statt dem nicht sehr glücklichen Kommentar zu Goethes Gedichten von James Boyd (No. 709) wäre vielleicht besser Emil Kasts Ausgabe, *Goethe, Lyrik: Beispiele ihres Gehalt- und Gestaltwandels* (1949) aufgenommen worden. Unter den Ausgaben von *Hermann und Dorothea* wäre (nach No. 811) noch die von Borkowsky, besonders wegen der Kupfer nach Ramberg, zu erwähnen. Auf S. 77 fehlt ein Hinweis auf den Druck der *Ephemerides* in Morris, *Der junge Goethe*, II, 26-50. Und Fairleys Ausgabe der *Selected Letters* sollte (nach No. 972) gewiß nicht fehlen. Ein sehr großes Geschenk, und eine ebenso große Leistung, ist die sorgfältige Bestandsaufnahme von Drucken einzelner Goethescher Briefe und Korrespondenzen. Dieser Liste (No. 1020-1809) geht ein Verzeichnis der Briefe voran, die in der WA fehlen oder nach Konzepten gedruckt sind. Im dritten Kapitel, „Goethes Ganzheit,“ fehlen in der Liste der Biographien die Werke von Thomas-San-Galli (nach No. 2058) und Emil Ludwig (nach 2064), sowie Fairleys *Goethe as Revealed in his Poetry* (nach No. 2080 oder 2180): sollte „poetry“ hier als „Lyrik“ mißverstanden und der Eintrag deshalb fürs zwölfte Kapitel aufgespart worden sein?

Ich breche ab, denn ich bin auf dem besten Wege, mich der oben bezeichneten Absurdität schuldig zu machen. Nur ein Hinweis sei noch erlaubt, nämlich auf Otto Ernst Sutters *Auf Spuren des jungen Goethe. Bilder aus dem alten Frankfurt* (1932). Dieser entzückende Band wird gewiß jeden erfreuen, der ihn in die Hand bekommt, obwohl er als nicht streng wissenschaftliches Werk von Pyritz ausgeschlossen werden mußte.

Hans Pyritzens früher Tod hat uns einen Kenner der G-Literatur geraubt, wie er so leicht nicht wieder zu finden ist. Möge es seinem Mitarbeiter gelingen, dieses unschätzbare Werk aus eigener Kraft zu vollenden.

Yale University.

—Heinrich Henel



**Washington Irving and Germany.**

By Walter A. Reichart. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1957. 212 pages.

Since the early 1930's Professor Pochmann and others have explored the problem of Washington Irving's contacts with German Gothicism and Dresden Romanticism. With the appearance of Professor Reichart's present book-length account we now have a systematic factual presentation of the matter in its entirety. In part this work is a reappraisal, in the light of facts newly discovered by the author, of certain tangled problems of literary influence. The question, for instance, as to which retelling of "Peter Klaus" was the one that Irving had in hand when he sketched "The Legend of Sleepy Hollow" has been answered more successfully here than in the earlier studies. In addition, Professor Reichart has carefully sketched in this work the cultural and literary milieu of Abbotsford, Vienna, and Dresden of Irving's day, and he has recited in great particularity as well the day-to-day events and preoccupations in the life of the American author on his European travels. Making use of manuscript resources that had not been exploited before, the author presents a full account of Irving's indirect and rather bootless ventures in dramatic adaptations. The work is an excellent guide to illuminate what Irving did when in Germany, what his state of mind was, whom he met, and what he saw and studied.

However, the conclusions arrived at in this work remain curiously negative and limited. There is nothing in the circumstantial record to suggest that Irving was stimulated to intellectual or artistic growth by his intercourse with the thinkers, critics, and artists of Europe, so many of whom he met or had the opportunity to meet. As a literary artist he remained the same charming stylist and craftsman, anecdotist and antiquarian that he was when he wrote the Knickerbocker sketches. During his winter in Dresden he was bedeviled and embarrassed by his difficulties in locating materials and themes for his projected volumes. His whole effort was directed to tapping more of the same superficial stores of folklore and Romantic supernaturalism that had attracted him from the beginning. Irving "had been unable to use these German experiences either to stimulate his own creative talents or to influence his literary style" (p. 164).

Professor Reichart provides copious annotations and valuable appendices listing the dramatic and musical performances attended by Irving and the German books in the Irving library at Sunnyside. As a contribution to the biography and to the problems of *Stoffgeschichte* pertinent to the works of the *Sketch Book* period, this study will remain the authoritative statement.

Wesleyan University.

— Arthur R. Schultz

**Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes.**

By Arnold Hirsch. Second edition edited by Herbert Singer. (*Literatur und Leben* 1) Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1957. 163 pages.

Republished after almost a quarter of a century, this printing is designed to establish merited, although belated recognition for the ill-fated

original edition. The book appeared in Frankfurt in 1934, but political circumstances caused it to be destroyed and its author to leave Germany.

There is additional justification for a reappearance of Hirsch's book. In spite of the spate of subsequent studies which seek to fathom and interpret the literary significance of the baroque period, the fact remains that the problems and prose bridging the seventeenth and eighteenth centuries which Hirsch investigates have, by and large, been neglected.

Certain themes which Hirsch develops may be indicated. The reception of English literature in Germany can be understood completely only if it is related to the profound changes in the social environment which had been evolving for several decades. This refers of course to the nascent importance of the middle class.

The fundamental orientation of the baroque novel is religiously moral: the hero must reject or flee from this world in order to seek eternal salvation. The baroque novel depreciates reality in order to enhance a stylized apotheosis of a supernal ethos. It is significant that *Simplicissimus'* reading on the ethical scale drops in direct relationship to his increase in mundane *savoir-faire*.

By the 1670's however a reticulation of new tendencies is being spun in the novel. A changing philosophy of life creeps in which is evidenced first in the picaresque novel by incipient attention to factual detail and by a gradual acceptance of a bourgeois ethos. Consonant with its ascetic premises, the picaresque novel initially negates things mundane. But the picaro by degrees becomes acclimated to this world and to a bourgeois milieu. This formulation is manifested in a recognition of the positive virtues of honesty and trust, the foundation stones of mercantile and bourgeois society. Assimilation of these values in the genre signals their later significance in bourgeois literature of the early eighteenth century. The fundamental structure of the novel is transmuted, and the hero is sociologically changed: the sinner is transformed into a criminal.

Developing along similar lines, the "political" novels of Weise and Riemer, and of Thomasius and Heumann replace baroque representation and general validity with subjectivity and individualized uniqueness. No longer a shuttle-cock of Fortuna, man can experience the world arbitrarily, perhaps most effectively through adventures or trips, which afford a release from the restrictions of social position. The approach is optimistic and active, as opposed to baroque pessimism and passivity. Details of middle class environment are depicted, including realistic conversation.

The indigenous pastoral novel reflects similar tendencies. The landscape is no longer mere scenery; typical and general delineation becomes specific and unique. Sociologically this development is associated with two groups relatively uninfluential in the absolutistic state: the lower middle class and the country gentry. Neighborly confidence and trust supersede courtly calumny and envy, particularly as a reflex of Stockfleth's anti-courtly polemics. No longer characterized by stylized deportment and exemplary decisions, the hero is confronted with experiences tending to individualize human relationships. The psychic release from baroque restrictions is strikingly demonstrated in the new attitude evinced toward love. Inclination, candor, and especially trust prevail between

lovers, and even married life is praised. Stoic-ratiocinative steadfastness is succeeded by psychic-rationalistic sentiment.

The editor of the present edition has incorporated some emendations based upon improvements specified by Hirsch.

Seldom recondite or repetitious, the style is mostly clear and clean. The few typographic trespasses are negligible. An appendix provides valuable supplementary remarks and bibliographic references.

Although Hirsch (1901-1954) did not accomplish a proposed second part, to deal with the novels of state and of love and the cultural influence of the French court, the present work contributes importantly not only to delimiting and defining of bourgeois, but also of baroque literary and sociologic phenomena in the German novel.

Ohio State University.

— Wayne Wonderley

### Wirklichkeit und Illusion.

Von Richard Brinkmann. *Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts.* Tübingen: Niemeyer, 1957. 347 S. Preis: DM 26.00.

Die unserer Zeit naheliegende Tendenz, Dichtungen hauptsächlich auf ihren kulturkritischen und soziologischen Inhalt hin zu werten, hat neuerdings, wie etwa bei Kayser und Staiger ersichtlich, eine Wiederbetonung der ästhetisch-formalen Interpretation ausgelöst. Das vorliegende Buch wendet dieses Erklärungsprinzip auf einen der meistgebrauchten und doch, wie der Verfasser nachweist, genauer Definition sich entziehenden Begriffe der deutschen Literaturwissenschaft an, den Realismus des nachgoetheschen neunzehnten Jahrhunderts. Die Untersuchung gründet sich in gleicher Weise auf die allgemeinen Gestalt- und Strukturprobleme der deutschen Prosadichtung dieser Periode wie, und das ist ihr besonderes Verdienst, auf die eingehende Formenanalyse von drei (oder wenn man die als Ausgangs- und Vergleichsmaterial zugezogenen *Wahlverwandtschaften* zählt, vier) bezeichnenden Werken, in denen sich trotz ihres sehr ungleichen Ranges die stilgeschichtliche Entwicklung spiegelt: von Grillparzers *Arm und Spielmann*, Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde* und Keyserlings *Beate und Mareile*. Die genaue Einzelinterpretation vor allem des Anfangs und anderer sprachlich und strukturell repräsentativer Stellen bestätigt vom Standpunkt der Formenanalyse aus das Bild der allgemeinen Entwicklung von Goethes objektiv kristallklarer Darstellung zu Keyserlings nur auf den Augenblick ausgerichteter und die Stimmungen eines allen weltanschaulichen Ordnungen entfremdeten Individuums spiegelndem Stil. Grillparzer und Ludwig erscheinen als Zwischenstufen, die den allmählichen Verlust einer in Geist und Form geordneten Welt und den Ersatz der Werte durch die Kausalität der psychologischen Anlagen und Verhältnisse und des allgemeinen Gesetzes durch die Anarchie der beziehungslos vereinzelter Objekte und Erfahrungen verkörpern. Dauernde Vergleiche von Sprachgebrauch, Struktur und Erzählungstechnik zeigen die Problematik in der Erfassung der Tatsächlichkeit und Wirklich-

keit in der realistischen Dichtung. Brinkmann betont, daß die auf das Alltagsleben und Alltagsmenschen erweiterte Stoffwahl allein nicht maßgebend ist, daß der Maßstab für die Beurteilung auch der realistischen Dichtung nicht das Was des Themas, sondern das Wie der Umsetzung in die nicht nur die äußere Welt der Tatsachen spiegelnde dichterische Form ist. Zu den wichtigsten Anliegen des Buches gehört die ironische Tatsache, daß der Realismus mit seiner zunehmenden Ausrichtung auf das aus dem Zusammenhang der Werte und Ordnungen gelöste Einzelobjekt in steigendem Maße nur das subjektive Erfassen und Erleben von fragmentierten und sinnentleerten Tatsachen und Reaktionen darstellt. Ein wesentlicher Teil des Buchs dient der Auseinandersetzung mit den zahlreichen früheren Versuchen, das Wesen des deutschen Realismus zu erfassen, von Kindermann, Cysarz, Brecht, Martini bis K. Hamburger, H. Meyer, Burger, Silz, und namentlich Auerbach und Lukacs. Der Versuch des Verfassers, die formgeschichtliche Betrachtung des Realismus zu isolieren, zeigt trotz aller vertieften Einsicht, daß gerade für diese Periode formale und inhaltliche Analyse sich kaum voneinander trennen lassen. Brinkmanns Verbindung der philosophisch-synthetischen mit der ins Einzelne gehenden analytischen Betrachtungsweise dürfte auch auf andere zeitgenössische Werke angewandt seine These im Wesentlichen bestätigen. Unter vielen Beispielen seiner Analysen, die Anregung schaffen, auch wo sie noch weiterer Bestätigung bedürfen, seien nur einige hervorgehoben: Die Feuerwerksszene in den *Wahlverwandtschaften*, wo selbst ein erregender Moment durch die meisterlich gebändigte Sprache in der Ruhe objektiver Betrachtung sich darstellt; das Verhältnis der beiden Ich-Berichte im *Armen Spielmann*, desjenigen des Erzählers und desjenigen des Spielmanns, die beide in verschiedener Brechung die Haltung des Dichters zur Welt als Gegenstand der äußeren Beobachtung und als Spiegelung des inneren Erlebens darstellen (wobei vor allem die Analyse der Spielmannserzählung das Sichdurchdringen subjektiven Berichts und objektiver Gestaltung durch den Dichter ergibt); die Isolierung des Einzelfalls und des nur Tatsächlichen, das Sichverlieren in den genau erfaßten einmaligen Besonderheiten der Umwelt, die Gegenpole unentrinnbarer Kausalität und subjektiven Gewissens als Hauptkräfte einer der Ausrichtung des Persönlichen auf ein sinngebendes Allgemeine verlustig gegangenen Existenz bei Ludwig in dessen Werk die wachsende künstlerische wie weltanschauliche Unsicherheit sich zeigt, trotz hervorragend Gelingenem wie der Beschreibung des Kirchenbrands oder der ineinanderverschlungenen Darstellung zweier verschiedener sich gegenseitig erhellender Lebensstufen derselben Person (Apollonius); schließlich das bewußt Zufällige und nur Ichbezogene, die endgültige Subjektivierung alles Objektiven durch den völligen Verlust jeder Distanz schon in der Einleitung von Keyserlings „Schloßgeschichte“ (auch das Thema der *Wahlverwandtschaften* hätte für diese Art von Fin-de-Siècle-Literatur eine „Schloßgeschichte“ ergeben), mit dem Gegensatz zwischen subtiler Erzähltechnik und Psychologie, und einer Welt ohne Weite und Tiefe, wo es keine Wirklichkeit gibt als die „Welle des Lebens“ und die „Nichts zu machen“-Stimmungen und Gelüste des Augenblicks. Aus dieser letzten im Extrem sich selbst auf-



hebenden Stufe eines sich nur mit dem isolierten Subjekt und seiner wertentfremdeten Wirklichkeit befassenden Realismus erwächst dann als Reaktion, wie der Verfasser ausführt, zugleich die Desillusionierung des Ich-Bewußtseins und der Überdruß an der Bemühung um die „objektive“ Welt der Tatsachen in einer etwa durch Kafka, Musil und Broch vertretenen Hauptrichtung der Prosadichtung des zwanzigsten Jahrhunderts.

Kansas Wesleyan University.

Felix M. Wassermann

**Geschichten vom lieben Gott von Rainer Maria Rilke.**

Edited by Eva C. Wunderlich. New York: Twayne Publishers, 1957. 203 pages. \$3.00.

Professor Wunderlich has here presented the student and teacher of German with the complete text of Rilke's *Geschichten vom lieben Gott* (in most anthologies and texts only individual stories have usually been printed). In the formal sense the book is everything we designate by the term "a beautiful work," aesthetically enhanced by the large and clear type, and the excellent art-illustrations to accompany the text. These include the Rilke portrait by Leonid Pasternak, copies of Rodin's "The Hand of God," and Michelangelo's "Pietà" (Deposition from the Cross), as well as other pictures and photos to supply atmosphere for the Russian stories, especially "Das Lied von der Gerechtigkeit." The text is also equipped with some very useful Notes to explain the many cultural references, without an understanding of which the student may be greatly hampered in his appreciation of this most unusual work.

Rilke's *Geschichten vom lieben Gott* has always commanded a certain degree of popularity from the very beginning, although it has also been, in some respects, a highly controversial book. Opinions have differed, depending on their "timing" in the sequence of Rilke-criticism as well as on the different "trends" in Rilke-scholarship for at least twenty-five years. College students generally like *Geschichten vom lieben Gott*: they are provocative and incite curiosity on many points of spiritual interest in the modern world. Yet at the same time these stories can be extremely misleading if the instructor is not careful to present them in right relationship to the entirety of Rilke's work. I am afraid that the present *Introduction* to this book will be the source of many misunderstandings for the student, particularly in the treatment of plain factual matters. It is difficult to understand how the following errors could have come about:

- (1) "For some years Rilke lived as a guest in the Castle of Duino on the Adriatic Sea. Here [sic!] he wrote his main works, the *Duineser Elegien* (1923) and the *Sonette an Orpheus* (1923) . . ." (p. 13-14).
- (2) "Most popular in Germany today is one of his earliest creations, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1907) [sic!]" (p. 14).
- (3) "Other early works of continued or revived popularity are *Erste Gedichte* [sic!], written 1894-1898, and *Das Buch der Bilder* (1902)" (p. 14).
- (4) "Hardly less difficult is the poet's great prose work, *Die Aufzeich-*

*nungen des Malte Laurids Brigge*, which was written in 1910 in Rome [sic!]" (p. 15).

Of equal gravity is the matter of the interpretations of the various works, though here, of course, opinions may well differ from critic to critic. The editor's repeated insistence, however, on the fact that "each period of his writings presents, as it were, a different author" and that "we feel a great distance between the works of his youth and those of his last phase" surely calls for more cautious qualifications than is here given in brief. There are critics, like Bollnow and others, for example, who hold that Rilke's late work is quite closely related to that of the earliest period. It is true that Rilke developed, as any poet would, quite different *structural* patterns in his poetry during the course of his life, but its essence, from first to last, seems to be essentially the same, just as he himself never hesitated to repeat that he had only one thing to say and was saying it continually. The very fact that Rilke "would never disavow his early creations", as the editor correctly states, even though the poet himself on other occasions might testify that "they are in absolutely no sense the beginning of my work" and "have actually no validity," speaks for one of the most homogeneous poetic minds of our times.

Again, speaking of Rilke's death-concept, the editor writes: "Death plays an essential role in the poet's philosophy. 'Wie der alte Timofei singend starb' is an example of Rilke's conception of death." It might seem more plausible to suppose that this particular tale is concerned with the anonymity of art, here in the guise of the oral folk-tradition, and with its transcendency to both life and love, as revealed in the end. An impression is somehow given off throughout the *Introduction* that Rilke is being made to fit into a kind of straightjacket (perhaps from a need to over-simplify for classroom use) and that there is somewhere a lack of focus which would place *Geschichten vom lieben Gott* in a closer relatedness to the poet's wider concerns.

Though the editor has included with the text a list of *Errata* dealing with rather minor orthographic matters, it might be more important, for a future reprinting, if some correction could be provided for the more serious factual lapses of the *Introduction*.

University of Minnesota.

— Frank Wood

#### Ostdeutsche Monatshefte.

Verlag: Helmut Rauschenbusch, Stollhamm, Oldenburg. Vierteljähriger Bezugspreis: 7.00 DM.

Diese bekannte im Jahre 1919 von Dr. Carl Lange begründete Kulturzeitschrift, die durch politische Verhältnisse bedingt im Jahre 1939 ihr Erscheinen einstellen mußte, liegt seit Oktober 1955 in neuen Auflagen wieder vor. Die *Ostdeutschen Monatshefte* erscheinen wieder unter der Leitung ihres Begründers und alten Herausgebers und auch in dem gleichen Gewande, das ihre Leser aus den Jahren vor dem zweiten Weltkriege her kennen. Ohne politische und konfessionelle Bindungen wollen diese Hefte die Kunde vom deutschen Osten in allen seinen Werten in Vergangenheit und Gegenwart ihren Lesern vermitteln und zugleich diesen deutschen Osten dem Westen als Aufgabe vor Augen führen.

Der deutsche Westen soll erkennen, daß mit dem politischen Verlust des Ostens die geistigen Werte nicht verloren gehen dürfen, die von Männern wie Kant, Herder, Hamann, Schopenhauer, Eichendorff, Gerhart Hauptmann u. a. m. ausgingen und daß diese Männer, die das deutsche Denken stark beeinflusst und das deutsche kulturelle Leben bereichert haben, nicht vergessen werden dürfen. Damit ist die Grundhaltung dieser Zeitschrift bezeichnet und ihr Erscheinen gerechtfertigt. Der Inhalt der Hefte ist reichhaltig und von gediegener Qualität und ihr geistiges Anliegen, wie es sich in den Aufsätzen, Berichten, Kurzgeschichten und Gedichten, Zeichnungen und Fotos der vorliegenden Nummern darbietet, ist das gleiche geblieben. Aus Heft 2 des 24. Jahrganges wären z. B. zu nennen die Aufsätze: „Eichendorff und seine Heimat“ von Heinrich Eichen, „Sühnenkreuze – steinerne Zeugen unseres Rechts“ von Walther Steller, „Das Dichtergrab auf Oesel“ (Walter Flex) von Erich Thomson, „Ernst Barlach – Mahner und Kündler“ von Paul Schurek und die Kurzgeschichten: „Der Tod des Eisvogels“ von Heinz Bariske, „Mutterhände“ von Hermine Maierhäuser, „Westöstlicher Divan“ von Franz Berndal, „Der Vater“ von Edith Mikeleiter, dazu Gedichte, Skizzen und Zeichnungen – ein reichhaltiges und lesenswertes Material. Der Zeitschrift, die im alten Geist ihre neuen in der Gegenwart noch bedeutsameren Aufgaben wieder aufnimmt, ist ein großer Leserkreis zu wünschen.

*University of Wisconsin.*

—R. O. Röseler

**German Baroque Literature. A Catalogue of the Collection in the Yale University Library.**

*By Curt von Faber du Faur. New Haven: Yale University Press, 1958. xliix + 496 pp. \$15.00.*

Ordinarily, one expects a reviewer to be quite specific about the work he is discussing, but it would require more time and concentration than any reviewer can possibly afford to do justice to a book whose compass is as broad as Professor von Faber's catalogue. Moreover, this is first and foremost a bibliographical tool with which one has to work, has to use frequently in order to appreciate its merits and, no less, to catch its errors and note its weaknesses. I cannot claim to have done that with the present volume, but I have had the opportunity to work with the collection itself, have had the chance to become acquainted with many, albeit intimately only with a small number, of the works catalogued here. It is on the basis of this experience, more than on a competent acquaintance with the catalogue here presented, that I feel qualified to state that this is doubtless the most significant bibliographical contribution to the scholarship of the Baroque that this century has seen. It will not, to be sure, render superfluous the standard reference works on which the student of the Baroque is so dependent, but it will supplement and enlarge the scope of all.

As described in the preface, this catalogue is "an attempt to present an outline of literary history based on a catalogue of a collection of books," and as such uses a bibliographical technique which anyone ac-

quainted with Goedeke's indispensable *Grundriß* will recognize. Prefaced by an essay, itself a history *in nuce*, although more geographically than chronologically oriented, the catalogue proper divides into twenty-three sections which follow, in a fundamentally chronological outline, literary developments from the beginning of the seventeenth to the early decades of the eighteenth century. The general plan will be familiar to all students of the Baroque, but the underlying chronological character remains flexible enough. Thus, for example, the section on religious poetry (VIII) or the courtly romance (XIV) are, so to speak, independent chronological units that encompass the whole development of the given topic in the Baroque period and, specifically, as it is represented by the holdings in this collection. Hence, one may speak of both a chronological and, construed broadly, a thematic systematization of the corpus of Baroque literary phenomena. Apart from the titles listed in an "Appendix of Newly Acquired Books," there are 1857 items in this catalogue, and this constitutes without question the most complete compilation of Baroque literary works in the country. I doubt whether any other library could muster a collection which has the organic unity that characterizes this one. There are, to be sure, some very valuable aggregations of Baroque material in various university libraries, but it is hardly imaginable that any other library could use a catalogue of its holdings in the period to make so complete an outline of Baroque literary history.

Use of this mass of material is facilitated by three welcome indexes; short introductory paragraphs in each division set the stage, as it were, for the personalities and works that are to follow, thus fulfilling the idea of an outline of literature based on the collection. It would be misleading not to point out that this reviewer, quite fortuitously, stumbled on at least one gross misprint (p. 126, Paul Gerhardt's dates) which is not corrected in the list of errors added at the end of the volume. But I do so to indicate what must be inevitable in a work of this type with its host of detail and also to emphasize a statement made above: This is a bibliographical tool, and one must work with it to appreciate it fully and, stated now somewhat differently, to amend the errors that are bound to creep into a project of this compass. Anyone who has worked much with *Goedeke* knows how necessary this editing *in uso* can be. By the same token, each specialist-scholar will have to pass judgment on that particular section of this bibliography where he feels competent, and that means principally on the little introductory paragraphs or the characterizations of individuals or works which honeycomb the volume. Thus, I would be inclined to say that the brief description under the name Benjamin Neukirch, p. 342, though not incorrect, is misleading and somewhat outdated since the brief article on the Hofmanswaldau collection by Professor E. A. Philippson and myself appeared in this journal two years ago.

There are other, more secondary, points with which I would be inclined to take issue, but rather than enumerate items that are, after all, a matter of opinion, I would prefer to call attention to the external



character of this book. A catalogue should, above all, serve a practical purpose, but it is certainly worth applauding when practicality is combined with taste to make as rich-looking a one as this. The twelve illustrations (thirteen are listed but that for p. xi is missing), which are mostly reproductions of title pages of books in the collection, contribute more than a little to make this a handsome volume indeed.

Cornell University.

—A. G. de Capua

**The Heath Anthology of German Poetry.**

Ed. by August Closs and T. Pugh Williams. Boston Heath, 1958. 562 p.

This recent English anthology was taken over by Heath as a college text, and therefore has to be viewed with this purpose in mind. One is at once struck by the scope. Apart from the many anonymous OHG and MHG poems and the many folk songs there are 157 different poets represented, often with only one or two poems each. Seventeen of these are still alive. From the *Wessobrunner Gebet* to Walter Höllerer, born in 1922, the tale of German poetry unfolds. Both the OHG and the MHG texts are given in the original, the former with a translation, the latter with a sparse glossary. The *Hildebrandslied*, one feels, ought to have been given in its fragmentary entirety instead of having it break off after line 22 and robbing it of its most moving lines. These selections are all one could wish for, as are those of Luther and the folk songs; the "Abzählreime" here add a special charm. The omission of J. H. Schein, Weckherlin, Simon Dach, Czepko, Hofmannswaldau, and, above all, Quirinus Kuhlmann made the baroque selections somewhat incomplete. In the eighteenth century one looks in vain for Salis-Seewis and Bürger's sonnets, so important for the re-establishment of the form. But it is in the nineteenth century that one becomes aware of the fundamentally old-fashioned principles which have guided these selections. Here they are all back, those negligible songsters: Schenken-dorf, Hoffmann von Fallersleben (with "Summ, summ, summ, Bienchen, summ herum"), Freiligrath ("O lieb, so lang du lieben kannst"), Hermann Gilm, Geibel, Bodenstedt, Hieronymus Lorm, Scheffel, Leuthold, Heyse ("Dulde, gedulde dich fein"), Ferd. von Saar, Martin Greif, Schoenaich-Carolath, Gustav Falke, Cäsar Flaischlen, Hugo Salus, Hermann Löns, etc. These were the favorites of a by-gone era that preferred C. F. Meyer's "Füße im Feuer" (naturally represented here) to his "Die tote Liebe" (absent), Brentano's Rhine poems (two long ones, essentially identical in tone and structure, are included) to his great confessions, such as "Frühlingsschrei" (absent); Heine's lovelorn lyre to his great late "Romanzen" (lacking). One might argue that it is well to demonstrate "Zeitgeist" and the decline of taste, but for a college course a better argument must be that, in the little time at one's disposal, one has to trace the permanent heritage of German poetry with a concentration on its important forms. Then it would be Kuhlmann and Rudolf Borchardt (who is not represented) rather than Cäsar Flaischlen. The modern selections are felicitous and instructive.

A welcome long introduction of 66 pages gives an informative short history of German poetry. But it is odd to find Hölderlin's line "Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste" quoted as the quintessence of romanticism and its "vision of a paradise that could be discovered and possessed anew if poetry were once again wedded to life." The "Selected List of Reference Books" omits, under the general anthologies, the one by C. von Faber du Faur, under the baroque anthologies, the one by Wehrli, under "Aesthetic Theory," Emil Staiger's important books (but for compensation six books by the editor are listed). The list of books on Schiller has as its sole entry Thomas Mann's essay; on Hölderlin only Bertaux and Peacock (and the editor's edition of Hölderlin's poems); on Stefan George not Claude David, but the gossipy trifle by Cyril Scott.

Three misprints are easily corrected: p. 387 "Dir Arme" (die); p. 400 "inniger" (innigerer); and p. 540 "Einhold" (Reinhold).

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

#### Über Hugo von Hofmannsthal.

Von Richard Alewyn. *Kleine Vandenboeck-Reihe* 57. Göttingen: Vandenboeck und Ruprecht, 1958. 170 S. DM 4.80.

Obwohl dieser schmale Band lediglich bereits Veröffentlichtes enthält, begrüßt man seine Zusammenstellung doch wie eine Neuerscheinung. Die bisher recht verstreut abgedruckten Hofmannsthal-Essays schließen sich hier plötzlich zu einem Ensemble zusammen, das trotz der scheinbar wahllos herausgegriffenen Themen und Motivkomplexe die sichere Hand eines wohlvertrauten Kenners verrät. Jeder einzelne dieser Essays, Reden oder Interpretationen wirkt wie ein sorgfältig komponiertes Gegenstück zu einem ebenso vollkommenen wie fragmentarischen Dichtungszusammenhang, der sich offenbar nur auf diese Weise dem deutenden Nachverstehen erschließt.

Alewyn liefert keine kompakte Biographie, keine umständliche Gesamtschau, die auch die Peripherie dieses vielverästelten Lebens einbezieht, sondern läßt sich als erfahrener Interpret vom Geist der behandelten Materie leiten. So meidet er mit Hofmannsthalscher Dezenz alles Persönliche, nimmt Abstand von einer lange geübten psychologischen Neugier und beschränkt sich auf ein „kunstmäßiges“ Nachvollziehen, das alle monokausalen Erklärungsversuche hinter sich läßt und sich dem inkommensurablen Hintergrund zu nähern versucht. An die Stelle der älteren Etikettierungen wie „snobistisch-dekadent“, „neuromantisch-verblasen“ oder „ästhetisch-anämisch“, die bei den Verächtern dieses Dichters die Form lesebuchartiger Klischees oder böswillig verhärteter Meinungen angenommen hatten, tritt bei ihm eine von einem hellwachen und kritischen Dichtergeist geprägte Hofmannsthal-Figur, die sich ganz bewußt gegen die Verarmungen des „schönen“ Lebens sträubte.

Schon der junge Loris wird von Alewyn nicht als „esoterischer Adept“ oder „prahlerischer Hexenmeister“ interpretiert, sondern als ein „frischer, springlebendiger Mensch“ hingestellt, dessen Wesen mit einer

„bezaubernden Naivität“ ausgezeichnet ist (14). Sogar den Briefen dieser frühen Jahre, in denen man bisher allgemein Produkte einer berechnenden Arroganz gesehen hatte, wird bei ihm die „Anmut und Unschuld der Improvisation“ zugestanden (16). Derselbe Aspekt zeigt sich bei der Behandlung der Komödien und der lyrischen Dramen, die sorgsam aber bestimmt aus der „dekadenten“ und „hyperästhetischen“ Perspektive herausgenommen werden.

Das Problem, daß jeder Gegenstand eine eigene Methode erfordert, ist dabei in beneidenswerter Vollkommenheit gelöst. Alle diese Essays wirken wie wiederholte Spiegelungen, wie ein Sichhineinspiegeln in eine Welt, die in jedem Detail eine persönliche Nähe und Vertrautheit ahnen läßt. Kritische oder fragwürdige Dinge werden meist schweigend übergangen. Es geht hier nicht um ein abwägendes Ja und Nein, um eine wertmäßige Analyse, sondern um ein bekenndes Zustimmung zu einer Daseinsform, die dem Autor wie eine letzte Euphorie des Heilen erscheint. Alewyn versagt sich deshalb weitgehend dem Zünftigen, setzt sich über das rein Akademische hinweg und überträgt die behandelten Themen in eine „schlanke“ Rhetorik, die etwas ausgesprochen Schönlinitiges hat. Aus diesem Grunde wirkt manches fast panegyrisch, wenn auch in einem subtil vergeistigten Sinne, da es sich von allen gemüthhaften und peinlichen Elementen freizuhalten versteht.

Dieses Büchlein wendet sich daher nicht an eine eventuell bestehende Hofmannsthal-„Gemeinde“, sondern soll erfahrenen Kennern und Freunden als ein Vademekum einer beglückenden Neubegegnung dargebracht werden. Es schenkt uns Hofmannsthal, den Längstgekannten, in einer völlig neuen Form, es eröffnet überraschende Perspektiven und bewirkt dadurch eine neue Offenheit dem behandelten Thema gegenüber, ein Ziel, nach dem eigentlich jede Interpretation streben sollte, um den Prozeß der allmählichen Kristallisation so lange wie möglich hinauszuzögern. Aber man wird bei der Lektüre dieses Bändchens nicht nur literarisch bereichert, sondern bleibt auch menschlich nicht unberührt, da man im Sinne Hofmannsthals immer wieder mit Problemen bekannt gemacht wird, denen die Fähigkeit innewohnt, den Geist des Lesers zu zerlegen und zugleich neu zusammenzusetzen.

*University of Wisconsin.*

*—Jost Hermand*

**Alte Neue Zeitung. A Sixteenth-Century Collection of Fables.**

*Edited by Eli Sobel. Berkeley: University of California Press, 1958. 64 pages. Price: \$1.50.*

Mr. Sobel discovered this collection of fables in 1952 in the University Library at Göttingen. Briefly described by Gervinus a century earlier, it had meanwhile been overlooked, possibly because the title misled most scholars to think it a newspaper. Although the collection was printed at a time that fables still enjoyed great popularity, only a few copies survived until World War II. Since the Göttingen copy is the only one known in the Western world, this new edition may be saving the collection for posterity, as well as making it easily available.

While denying any conclusive evidence, Mr. Sobel believes it rea-

sonable to attribute the work to Georg Rollenhagen. In any case the author was Protestant and most probably Lutheran. The fables are brief, unadorned, and in simple prose, different in style and tone from any other German works of their period. Mr. Sobel notes that "not a single coarse, profane, or exceedingly scurrilous phrase or allusion occurs, judged even by sixteenth-century standards." Perhaps it would be better to say "judged by twentieth-century standards," since it would be a faint praise merely to say that it met the decency standards of that Rabelaisian century. The author collected from many sources and took few selections from any one work. Several selections are very rare; and one, about a wolf pursued by peasants, can not be matched in any other collection or in any motif-index.

This edition presents facsimiles of the title page and a page of text showing the author's method of dividing his fables into three parts: a *Weltlauff*, a warning about the dangers of the world; an *Exemplum*, the fable itself; and a *Lehre*, or moral. This tripartite structure is a unique feature. A nine page introduction discusses the history of the fable in Germany to the publication of the *Alte Neue Zeitung*, the life and work of Georg Rollenhagen, and the printed edition of 1592. The text of the fables is followed by sixteen pages of notes and a two page bibliography of fable collections. For each fable the notes give a brief summary in English, the *Erzählungstypus* and *Sinntypus* numbers assigned by Wienert, the Aarne-Thompson type number, the list number as it appears or would appear in Stith-Thomson's *Motif Index*, references to other collections including the fable, and references to annotated editions giving further bibliographical data.

The notes are clear, concise, and complete. The reviewer disagrees with only one explanation, that of no. 32 about the lazy bee. Instead of "The bee watches the drones (!) working diligently" (which even a fabulist would hardly claim), it should read, "The bee watches the bumble-bees, who, without working, live as well as the diligent bees." The moral of the tale is not that of the common fable of the ant and the grasshopper (which follows it in this collection). Rather it combines two popular medieval admonitions: remain in your order, and do not associate with idlers. The bee leaves her hive to join the bumble-bees, who are not divinely ordained to work. Then, when the bumble-bees hibernate in their holes, she wishes to return to her own kind, but the worker-bees will not receive her into their hive and she must perish alone.

This edition is a scholarly piece of workmanship; the introduction, text, and notes have been prepared with care, skill, and understanding. It should be most welcome to all folklorists and cultural and literary historians.

Princeton University.

—George Ferrwick Jones

Hölderlins Ode: Ein Dichterberuf. Eine Interpretation.

Von Guido Schmidlin. Bern: A. Francke Verlag, 1958. 89 S. S. Fr. 8.00.

Schmidlin's study is an interpretation insofar as it is a critic's conception of a poem. *Auslegung* in the usual sense of manifestation of



meaning it is not, despite the careful organization of progressive argument reflected in an explicit table of contents, and a paraphrase of the poem stanza by stanza (pp. 64-68). The author's ambition is to demonstrate that "der Geist des Dichters an jedem seiner Gedichte in seiner Totalität beteiligt ist" (p. 43). He advances rather artificially toward his goal by synthesis posited on the acceptance of the existentialist position and, more specifically, of the metaphysics of Heidegger.

The programmatic statement (p. 10), "Nichts scheint gegenwärtig dringender, als daß die Hölderlindiskussion sich entschieden von der religionsgeschichtlichen und religionsphilosophischen Ebene weg und zur literaturwissenschaftlichen hinwende," deserves applause. Nevertheless, it is a matter of opinion whether Schmidlin's "Literaturwissenschaft" can be considered to be removed from the plane of religious philosophy. He has not attempted primarily to delineate the conscious efforts of the poet but rather to describe the poet's unconscious, metaphysically, by means of a preconceived philosophical terminology. The first half of the book, which constitutes an "Einleitung," discusses the "Forschungslage" and "geistesgeschichtliche Bezüge" as well as "Fundament und Methode der Interpretation," and would lead the reader step by step to a threefold interpretive effort ("Versuch und Aporie unmittelbaren Verstehens," "Vorbereitende Interpretationen," "Gesamtinterpretation") by a kind of delimitation of possibilities. The significance of Schmidlin's work lies in the very fact that he subjects Hölderlin's poetry *pars pro toto* to the literary hermeneutics of existentialism. He believes therewith to have contributed to the interpretation of "die Hölderlinischen Texte in ihrem Zusammenhang." That is to say, Schmidlin assumes Hölderlin's poetry to be enough the expression of a system of ideas abstractly related to his own philosophical persuasion that an harmonious superimposition, the one upon the other, is possible.

While Schmidlin's attempt at literary ontology is original and remarkable, the results are only partially intelligible to even the moderately discerning, but uninitiated, reader. Taking his bearing on Emil Staiger, Schmidlin fuses concepts drawn from Heidegger and Roman Ingarden, while occasionally invoking the philosophies of Husserl, Ernst Cassirer, and Max Scheler. In trying to do violence neither to the poem nor its presupposed content, he draws conclusions which leave the reader perplexed, if not befuddled by intangibilities. What are we to make, for example, of the pronouncement (p. 70), that "Dichterberuf" is, "als Produkt eines exzentrischen Aktes die Offenbarungsgestalt der Transzendenz." Is this in fact a defensible description of "Dichterberuf?" If one turns to a consideration of the text of the syntactically most difficult poem itself, Schmidlin's thesis that Hölderlin was struggling to express "das Unaussprechliche" seems plausible. Similarly, many of Schmidlin's other observations are indisputably stimulating; but his summary conclusions remain hypothetical and convey the impression that a feeling for the poem as a work of art has been lost in the interpretive maze. The re-examination of the text unfortunately suggests possibilities of other and perhaps more concrete interpretations of the poem.

One of the two appended "Exkurse" identifies Hölderlin "als ein Vertreter der Absoluten Poesie." For his espousal of this identification Schmidlin is to be commended: it relieves the literary scholar of the shackles of a chronologically determined label and at the same time suggests the reason for the affinity of literary taste in our own time with the poetry of Hölderlin.

University of Illinois.

—P. M. Mitchell

**Martin von Amberg: Der Gewissenspiegel.**

*Aus den Handschriften herausgegeben von Stanley Newman Werbow. Texte des späten Mittelalters, Heft 7. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1958. 115 S. DM 8.80.*

Martin von Amberg was a preacher, presumably born in the Oberpfalz. However, about all that is certainly known of him is that this *Gewissenspiegel* was known in Mss. from the end of the fourteenth century. The work is linguistically interesting because of its close similarities to the language of Johann von Neumarkt, from whose "Hieronymus" considerable portions are lifted bodily. On internal evidence it is believed the date of composition for the *Gewissenspiegel* must be about 1381-1382.

The *Gewissenspiegel* contains (see lines 1125-1140) the Confession of Faith, the Lord's Prayer, the creed, decalogue, a list of the seven deadly sins, the eight means of grace, the gifts of the Holy Spirit, a list of new "fremden Sünden," i.e. sins one persuades others to commit, the seven works of mercy, Holy and Fasting days, and a set of rules for virtuous living.

In his introduction the editor gives a general description of the text, an account of previous publications of parts thereof, and a discussion of dating and sources.

The editor has not attempted to restore the language of the original text, but has based his edition chiefly on the Heidelberg Ms (Cod. pal. germ. 439. Bl. la-40b), which he believes to be old. He does set up a stemma for the twenty-one manuscripts and observes that one group is clearly Bavarian, and another clearly East Middle German. Each Ms. is described in some detail in the introduction, pages 19-31.

The text is printed on pages 32-97 with copious variant readings cited from other Mss. on every page. Pages 98-108 contain four appendices, each with a portion of text not included in the main body of the edition. Pages 109-113 have a word-list which cites and defines the words deemed unusual and requiring special attention. Pages 114-115 contain an index of proper names with line references.

University of Wisconsin.

R-M. S. Heffner

**Das buoch von guoter spise.**

*Aus der Würzburg-Münchener Handschrift neu herausgegeben von Hans Hajek. Texte des späten Mittelalters, Heft 8. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1958. 48 S. DM 3.80.*

So far as is known *daz buoch von guoter spise* is the earliest col-

lection of German cooking recipes extant. It is preserved in the Leone-Codex in München (Cod.ms.731, XXI) and has been studied by various scholars since 1851. The present edition offers a text much more reliable than that previously available in the printed version of 1844 (= Bd. IX, Bibliothek des Lit. Ver. zu Stuttgart).

The text as we now have it consists of two parts. The first comprises 57 recipes set forth after a rimed preface and coming to an end in recipe 54, which is also rimed. Because of careless numbering in the Ms. recipe No. 54 is actually the fifty-seventh recipe of the text. The second part contains forty-four recipes and is strikingly different in vocabulary and style. Both parts are believed to have been first put together in Würzburg, probably in the first half of the fourteenth century.

The editor has provided a conservative version of the Ms. text with a minimum of conjecture. He promises a "kulturgeschichtlichen Kommentar" in a subsequent publication, with the reservation that a great deal of preliminary research on mediæval cookery is required before this commentary will be possible.

As printed here the text occupies pages 14-42. It is followed by a glossary on pages 43-48. It appears to this reviewer that this little text is likely to be of interest not only to gourmands but also to students of literature, as well as to people with linguistic interests. One example for many: whereas I still do not know precisely what is meant by "ein krapfen," I now know at least two or three recipes for filling one. This helps at least negatively in the interpretation of Meier Helmbrecht 1143.

University of Wisconsin.

R-M. S. Heffner

#### Wörterbuch zu Goethes *Werther*.

Von Erna Merker. Berlin: Akademie-Verlag, 1958. 95 S. DM 10.00.

Erna Merker's first installment of the *Werther* dictionary, forty-eight pages in large octavo ranging from *ab* to *düster*, is based on her own *Paralleldruck* edition of the first and second versions, published in 1954. It gives modern equivalents of the words, prints the sentences where they occur, makes sometimes remarks on style, etymology, reasons for Goethe's changes in the second version, and lists synonyms and compounds used in *Werther*. The largest entry of this first fascicle is *all* (one and a half pages). The work is thorough, competent, and a welcome contribution to the appreciation of Goethe's most popular book. Only a few objections may possibly be raised.

There is hardly a biblical allusion in *Ackersmann*. In the Bible passage (Jac. 5, 7) the farmer does not pray for rain, but is patiently waiting for it. There is nothing sentimental about *Altwater*; the word was used before by Luther and Gottsched. It is very doubtful that there is an undertone of magic in *Anzüglisches* ("was Anzüglisches, was Schauerliches"). Even *schauerlich* is free from it (Max Herrmann in the *Jubiläumsausgabe* defines it "leises, angenehmes Gefühl"). *Bosseln* is

generally considered more derogatory than "künstlich formen" (See Feise's note in the Oxford edition). Merker derives *Chapeau* in the meaning of male dancing partner from *chapeau-bas* without giving the source of her information. On the weighty authority of Littré *chapeau* means in informal French usage male escort and man generally. The equivalent use as a German *Fremdwort* is listed by the dictionaries of Heyse and Sanders. The reason for this meaning is simply that hats were only worn by men in those days.

Since the lemmas, according to Merker's introduction, are to conform to the Duden, the entries *behülflich* and *Bindwörtchen* should read *behilflich* and *Binderwörtchen*. The word *Gestik* used in the explanation of *Ausdruck* is not standard German; *Gestikulation* is. Finally, there is a slight error in the alphabetical arrangement of the abbreviations (Superl, Subst).

State Teachers College  
New Paltz, N. Y.

—Ignace Feuerlicht

**Volkskunde. Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme.**

Edited by Gerhard Lutz. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1958. 236 pp.  
DM 19.80.

The editor's aim was to create a student's handbook. It contains prominent German statements on the theory of folklore, from Riehl's epochmaking "Die Volkskunde als Wissenschaft" in 1859 to Naumann's and Hoffmann-Krayer's incisive essays in the thirties. Criteria of selection were historical significance and relative inaccessibility of the original texts.

As an anthology of primary works it supplements Freudenthal's history, *Die Wissenschaftstheorie der deutschen Volkskunde* (1955). The latter's title is more precise, however, for the volume of Lutz also deals, like that of Freudenthal, with German folklore and works by German-speaking folklorists only. W. J. Thomas, originator of the word "folklore," and other non-German scholars are not discussed editorially, even though the names of Thomas, Frazer, and Lévy-Bruhl are briefly mentioned in several of the original essays. The German student of folklore would gain added perspective, it seems to me, by acquaintanceship with Van Gennep, Sumner, and those mentioned above, just as non-Germans profit by the contributions of many German-speaking folklorists.

The selected texts reflect an animated fluctuation of opinion which culminates in the defeat of romantic folklore in the Grimm tradition. Hoffmann-Krayer's notion that the masses do not produce cultural values but reproduce them and Naumann's conclusion that "Volksgut wird in der Oberschicht gemacht" shaped the prevailing view that creativeness is not collective but individual.

The volume will serve as a useful manual for students as long as they are aware of its national limitations. The competently edited texts enable the reader to form a picture of the German study of folklore in its historical development.

University of Southern California.

—Harold von Hofe



## TABLE OF CONTENTS

Volume LI

April-May, 1959

No. 4

Of Time and Doctor Faustus / Heinz Politzer .....	145
Traum und Vision bei Hesse / Frank D. Hirschbach .....	157
Rilkes Zyklus "Die Parke" / Reinhard Lettau .....	169
Zwei unveröffentlichte Handschriften Grillparzers / R. K. Bernard .....	173
A Goethe Reminiscence in Eichendorff / L. McGlashan .....	177
Mencken and the Sudermann Case / Siegfried B. Puknat .....	183
Mario and the Musician: Two Letters by Thomas Mann / Charles Duffy and Don A. Keister .....	190
News and Notes .....	193
Book Reviews .....	198

THE COSMOPOLITAN SUMMER SCHOOL IN THE ROCKIES

**THE UNIVERSITY OF COLORADO**

*Modern Language House*

for students with TWO years college study or equivalent experience in

FRENCH

GERMAN

ITALIAN

RUSSIAN

SPANISH

Distinguished guest lecturers will be added to the resident faculty,  
offering a wide range of courses to language students at all levels.

First term: June 12 to July 17

Second term: July 20 to August 22

*Applications from outstanding students with one year of study  
will be considered.*

For information write . . .

**ALFRED F. ALBERICO**

Department of Modern Languages

**UNIVERSITY OF COLORADO**

**BOULDER, COLORADO**

---

---

## Deutsches Literatur-Lesebuch

*Edited by*  
*O. S. and E. M.*  
*Fleissner*

THIRD EDITION. This delightful reader introduces the student to the history and literature of Germany through a skillful selection from literary works. It provides a stimulating and lively picture of the development of Germany from early times to the present. To bring the book up to date, a new chapter, "Das zwanzigste Jahrhundert," has been added. This chapter offers selections which deal with German history and literature in the first half of the twentieth century. 278 pages \$3.00

---

**Appleton-Century-Crofts, Inc.**  
**35 West 32nd Street      New York 1, N. Y.**

---

---

---

## Das Gericht des Meeres

Suitable for reading in second- or third-semester college German, this short novel introduces the student to high quality contemporary German literature. It is a legendary tale based upon the historical background of the murder of Duke Arthur of Brittany by his uncle King John of England. The text appears only on right-hand pages of the book; the left-hand pages are devoted to marginal notes on different German idioms and unusual vocabulary.

79 pages

Paperback

\$ .95

*By*  
*Gertrud von le Fort*

*Edited by*  
*Robert O. Röseler*